



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI
TEORIA E STORIA DELLE CULTURE E DELLE LETTERATURE COMPARATE
XXIV CICLO

**«e'l cantar che di mezzo l'hemispero
traviar ben può la faticosa luna»
I Sonetti italiani di John Milton**

Il Direttore della Scuola:
PROF. MASSIMO ONOFRI

Primo Relatore:
PROF. ALDO MARIA MORACE

Secondo Relatore:
PROF. GIUSEPPE SERPILLO

Tesi di Dottorato di:
ELEONORA R. J. AIMO

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

A Vanna, a Ina e alle loro virtù femminili.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Indice

CAPITOLO I	
La lingua, l'identità, il viaggio	3
 CAPITOLO II	
John Milton e la cultura italiana	20
 CAPITOLO III	
«When all the woods are still.» La struttura dei <i>Sonnets</i>	37
 CAPITOLO IV	
La misura della <i>gravitas</i> del discorso amoroso	57
 CAPITOLO V	
«A goddess among gods». Il laboratorio linguistico e poetico di <i>Paradise Lost</i>	85
 CAPITOLO VI	
Eva, Emilia e l'eterotopia del femminile	109
 CAPITOLO VII	
Territori eterotopici: alcune note sul femminile della <i>Gerusalemme liberata</i>	142
 APPENDICE	168
 ABSTRACT	171
 BIBLIOGRAFIA	172

Eleonora R. J. Aimo
 “e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.
I Sonetti italiani di John Milton
 Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

CAPITOLO I

La lingua, l'identità, il viaggio

Molti converranno con me che un uomo può essere un grande artista, e nondimeno esercitare un pessimo influsso. Ora, il cattivo influsso di Milton sulla peggiore poesia del XVIII secolo è più pesante che quello di ogni altro autore (...). Ma porre la questione semplicemente in termini di «cattivo influsso» non costituisce di per sé un'accusa seria (...) ci sono ragioni migliori di questa per accusare Milton; la stessa accusa apparirà molto più grave se affermiamo che la poesia di Milton poteva influire *unicamente* in modo deleterio su qualsiasi poeta.¹

Può apparire provocatoria la scelta di affrontare l'analisi dell'opera miltoniana a partire dalle considerazioni di uno dei più aggressivi detrattori del poeta del Seicento. Eppure T.S. Eliot, dietro le asperità del giovane critico militante, mette a fuoco fin dal 1936 uno dei problemi cruciali che la poesia miltoniana pone al lettore inglese, che è di natura strettamente linguistica, prima ancora che poetica. Milton è uno scrittore poliglotta in senso umanistico, e lo è, tragicamente, in un secolo incerto, che si confronta costantemente col tramonto dell'ideale antropocentrico proposto dall'Umanesimo, che si dibatte tra i foschi bagliori di un nuovo, inquieto, fervore religioso non più sostenuto dalle certezze dogmatiche totalizzanti del Medio Evo, e che rivolge lo sguardo alla modernità con un curioso strabismo, offrendo ai posteri la visione del mondo deformata e deformante del manierismo. Manierismo inteso come il paradosso estremo della padronanza di un codice.

¹ T.S.ELIOT, *Sulla poesia e sui poeti*, tr. it., Milano, Bompiani, 1960, 153-54.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Milton, maestro di erudizione, abile manipolatore di codici poetici e linguistici, si inquadra perfettamente nel clima del suo secolo, e in qualche modo diviene l'icona incontrastata di un modo di poetare che non insegue la rottura o il ribaltamento del canone, ma piuttosto la sua consacrazione altisonante. Non a caso Eliot percepisce la lingua miltoniana come «artificiosa e convenzionale», in qualche modo spogliata di quel *wit* poetico riconosciuto a Shakespeare, appesantita dalle ideologie politico-religiose, e priva del potere di rappresentazione visiva. Acutamente e ragionevolmente argomentate, le sulfuree affermazioni del giovane Eliot, che, con sottile quanto feroce ironia, approfitta del dato biografico, si fondano sull'idea che la poesia miltoniana sia mero gioco di suono, escluso irrimediabilmente dalla potenza della visione. Il critico afferma insomma che la lingua poetica miltoniana è ridotta a una sorta di afflato retorico, un mostruoso e maestoso Polifemo in cerca di Nessuno, e conclude:

[...]vi sono due atteggiamenti, entrambi necessari, che è giusto prendere nei confronti di qualsiasi poeta. Uno consiste nell'isolarlo e cercar di capire le regole del suo gioco, assumendo il suo stesso punto di vista; l'altro, forse più insolito, è di valutarlo mediante criteri esterni o, diciamo meglio, mediante i principi del linguaggio e di ciò che, nella nostra lingua e nell'intera storia della letteratura europea, si chiama Poesia. Ho avanzato le mie obiezioni a Milton da questo secondo punto di vista: dal quale possiamo spingerci fino ad affermare che, sebbene la sua opera realizzi in modo superbo un importante elemento della poesia, egli ha recato alla lingua inglese un danno dal quale non si è ancora completamente riavuta.²

Successivamente un Eliot più maturo, in occasione della conferenza per il corso «Henrietta Hertz» presso l'Accademia Britannica, rivedrà le proprie posizioni su Milton utilizzando toni meno sfrontatamente risentiti ed enucleando in maniera

² *Ivi*, 162.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

più precisa i termini di quello che lui stesso definisce «caso Milton». La riflessione eliotiana del 1947 è ricchissima di spunti e affronta l'opera miltoniana da molteplici punti di vista, riscoprendone la complessità e ricchezza, e riabilitandone il ruolo nell'ambito della storia dello sviluppo della poesia e della lingua inglese. Eppure anche nel saggio del '47 rimane aperta la particolare questione linguistica che l'opera di Milton pone alla critica inglese:

È difficile definire una grande poesia, dire in che cosa consista quel tocco infinitesimale che crea tutta la differenza da un semplice susseguirsi di parole che chiunque potrebbe scrivere; che cosa sia quella lieve trasformazione che lasciando una semplice frase intatta nelle sue linee, esprime sempre non già la minima, ma la massima alterazione del linguaggio ordinario. Alterazioni di costrutto, idiotismi insoliti, o uso di parole al modo straniero, o con il senso della parola straniera da cui derivano piuttosto che con quello acquisito nella nostra lingua, sono tutti particolari atti di violenza che Milton ha commesso per primo. Non c'è cliché, e nemmeno un eloquio poetico nel senso spregiativo del termine, ma una perpetua successione di atti originali e illegali.³

Eliot sostiene che lo stile poetico di Milton sottopone l'inglese ad una costante, arbitraria e creativa violenza linguistica, che allontana in maniera definitiva la poesia da qualsiasi inflessione colloquiale del linguaggio parlato. L'inglese di Milton è insomma un laboratorio linguistico squisitamente letterario, che non lascia spazio all'ambiguità del giambo, che mette da parte la strada della poesia colloquiale aperta da Shakespeare per muoversi lungo un sentiero più tortuoso, quello di una metrica barbarica, erudita, maestosa, nel complesso inimitabile. Eliot nega che lo stile di Milton sia *classico*, e se questo da un punto di vista

³ *Ivi*, 172.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

strettamente linguistico e stilistico è certamente vero, il «caso Milton» si imbatte in un primo paradosso: il letterato umanista viene riscoperto avulso dalla *classicità*. Il discorso in realtà è ben più complesso, perché Milton, nella sua ossessiva ricerca di autodeterminazione come intellettuale e letterato di respiro europeo, ha compiuto attraverso la propria esperienza poetica un'operazione eccentrica e irripetibile di sincretismo culturale e linguistico.

Eliot prende spunto per commentare il linguaggio poetico miltoniano dalle acute considerazioni di Samuel Johnson, critico altrettanto ostile alle aspre altezze del poeta inglese:

Coloro che non trovano nulla da rimproverare a Milton hanno attribuito questa novità ai suoi laboriosi sforzi per adattare le parole alla grandezza delle idee. '*La nostra lingua*', dice Addison, '*franava sotto i suoi piedi*.' Ma la verità è che, tanto nella prosa, come nella poesia, Milton aveva informato il proprio stile a una regola capricciosa e pedantesca. Pretendeva di usare parole inglesi in un costruito straniero.(...)

Lo stile di Milton non si lasciava guidare dal tema: quello stile che troviamo, più alto, nel *Paradiso perduto*, si ritrova in *Como*. Una fonte della sua singolarità era la familiarità con gli stilnovisti italiani; la disposizione delle parole è spesso, credo, italiana; forse talvolta combinata ad altre lingue. Di lui infine si può dire quello che disse Jonson di Spencer, che *non scriveva in nessuna lingua*, e che ha creato quello che Bulter chiamava *un dialetto babilonico*, aspro e barbaro in se stesso, ma reso, dall'esaltazione del genio e dalla vastità della cultura, strumento di tanta erudizione e di tanto godimento che, come accade ad altri amanti, troviamo incantevole la sua deformità.⁴

Alla luce di quanto sostiene Johnson, viene da chiedersi se alla base del *deleterio* influsso di Milton sulla poesia inglese non ci sia stato l'altrettanto *deleterio* incontro di Milton con la cultura e la letteratura italiana: proprio a partire da

⁴ S. JOHNSON, *Rambler*, section 86, 12 gennaio 1751 (citato da T.S. ELIOT, *Sulla poesia e sui poeti...*, 171-72).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

questo presupposto volutamente provocatorio verranno analizzati i *Sonetti italiani*, nella speranza di dischiudere i segreti dello stile poetico miltoniano in lingua inglese e nella speranza vana di eludere gli insidiosi giochi prospettici che si celano nel territorio liminare dell'incontro-scontro culturale e linguistico.

A tale proposito è necessario, per assumere una corretta prospettiva metodologica di analisi, introdurre quella categoria critica, individuata e ampiamente analizzata da Gianfranco Folena nei suoi saggi intorno al tema dell'«italiano in Europa», che prende il nome di *eteroglossia*. Folena intende per usi eteroglotti gli usi di «una lingua alternativa, di una lingua che è l'«altra» lingua, dell'«altra» cultura»⁵, e dunque si riferisce a tutte quelle esperienze letterarie di autori che sono ricorsi a usi linguistici alternativi in relazione a particolari generi. Tale pratica è sistematica nell'universo letterario medievale, estraneo per ragioni storiche e politiche, oltre che culturali, a identità linguistiche nazionali definite e dunque necessariamente poliglotta, e nello specifico eteroglotta, specie in relazione ai generi tradizionalmente espressi in lingua latina. Nel corso dei secoli successivi e in mutate condizioni storiche, politiche e culturali l'eteroglossia ha continuato ad essere un fenomeno frequente, articolato e ancora da documentare e analizzare in maniera esaustiva.

Furio Brugnolo, da tempo impegnato nello studio del fenomeno degli usi eteroglotti più o meno organici dell'italiano in Europa, nell'analizzare in questa specifica prospettiva insieme letteraria e linguistica i *Sonetti italiani* di Milton, li

⁵ G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, X.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

include a pieno titolo nell'ambito dei fenomeni letterari eteroglotti organici e ne individua in maniera acuta la natura specifica:

Quello di Milton è un episodio pressoché unico nella storia della letteratura italiana fuori d'Italia: non solo per la qualità della sua produzione in italiano (cinque sonetti e una *canzone* – in realtà una stanza isolata seguita da congedo – che non sfigurerebbe affatto in una letteratura italiana *tout court*), non solo per il loro carattere 'chiuso' e insieme relazionale (sono le uniche poesie di carattere amoroso di Milton, un piccolo canzoniere autonomo strategicamente incastonato in un contesto di sonetti inglesi di carattere non amoroso), ma anche perché in essi il tema amoroso è intrecciato, anzi condizionato “dalla riflessione sul poetare, e sul poetare *in un'altra lingua*, nella lingua della donna amata che è insieme la lingua eletta dalla poesia d'amore” (Melchionda...): sicché l'incontro con la donna italiana diviene trasposizione o figurazione dell'incontro con la poesia italiana, e le poesie che lo narrano non sono altro che poesie che narrano se stesse, il loro farsi. (...)

L'esperienza italiana di Milton, pur dialetticamente integrata a quella inglese, è insomma da questa radicalmente diversa, e anzi consapevolmente – anche se provvisoriamente – alternativa.⁶

Le problematiche sollevate da Brugnolo nella sua sintetica ma al contempo esaustiva analisi dell'esperienza eteroglotta di Milton verranno riprese e sistematicamente approfondite e documentate, in particolare riguardo a ciò che concerne la natura metaletteraria, metapoetica e metalinguistica dei *Sonetti italiani*, ma per il momento limitiamoci a considerare il secondo paradosso in cui incorre il «caso Milton», i cui termini sono stati messi a fuoco in maniera precisa dallo studioso. Milton nei suoi *Sonetti italiani* compie un uso eteroglotto organico della lingua italiana di notevole valore letterario, ma questa esperienza linguistica

⁶ F. BRUGNOLO, «*Questa è lingua di cui si vanta Amore*», in *Italiano: lingua di cultura Europea* (atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena: Weimar, 11-13 aprile 1996), a cura di H. Stammerjohann, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, 319-320.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

alternativa ha una sorta di effetto di ritorno, che condiziona in maniera profonda lo stile e l'uso linguistico delle opere poetiche in lingua inglese, al punto da suscitare lo stupore, se non il risentimento, della critica anglofona, che riconosce nell'uso letterario della lingua prima un idioma ibrido, babilonico, impuro. Insomma l'incontro con la cultura altrà condiziona l'approccio linguistico alla lingua natale, che si allontana dall'uso comune non solo in virtù delle scelte poetiche, ma anche e soprattutto attraverso la ricerca di una letterarietà assoluta, erudita, intenta ad inseguire l'eco poetico e linguistico di idiomi lontani. Naturalmente non possiamo ritenere che una scelta stilistica così radicale sia imputabile ad un esercizio letterario isolato e, nell'insieme, dalla portata limitata come quella dei *Sonetti italiani*, ma piuttosto ad un'esperienza «eteroculturale» *tout court*, di cui i *Sonetti* sono la testimonianza più evidente, ma non la sola o, al limite, il suo coronamento.

La scelta dell'italiano come lingua di cultura da studiare accanto al latino e al greco fu probabilmente animata da una nostalgica ammirazione verso un universo letterario dal passato radioso, ma ormai in declino, e mentre i letterati del vecchio mondo si rivolgono allo studio del francese come nuova e più vitale lingua di cultura europea, Milton si accosta allo studio dell'italiano letterario con entusiasmo ed ostinazione; e l'egida paterna fu cruciale, come ci informa la lirica latina «Ad Patrem»:

Tu tamen ut simules teneras odisse Camoenas,
non odisse reor; neque enim, pater, ire jubebas
qua via lata patet, qua pronior area lucri,
certaque condendi fulget spes aurea nummi:

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

nec rapis ad leges male custoditaque gentis
 jura, nec insulsis damnas clamori bus aures.
 Sed magis excultam cupiens ditescere mentem,
 me procul urbanu strepitu, secessibus altis
 abductum Aoniae jucunda per otia ripae
 Phoebaeo lateri comitem sinis ire beatum.
 Officium chari taceo commune parentis;
 me poscunt majora: tuo, pater optime, sumptu
 cum mihi Romuleae patuit facundia linguae
 et Latii venere set quea Iovis ora decebant
 grandia magniloquis elata vocabula Graiis,
 addere suasisti quos jactat Gallia flores
 et quam degeneri novus Italus ore loquelam
 fundit, barbaricos testatus voce tumultus,
 quaequae Palaestinus loquitur Mysteria vates.⁷

Milton studiò francese ed ebraico, ma scelse come strumento di esercizio poetico alloglotto, insieme al latino e al greco, solo l'italiano, e la scelta fu coraggiosa, per certi versi reazionaria, nel complesso controversa.

L'ossessione umanista del puritano anglofono si confronta con contingenze storiche complesse, che caricano l'esperienza italiana di Milton di molteplici segni. Esperienza che giunge al suo culmine e si conclude con il viaggio in Italia nel 1638, per lasciare il posto alla grande produzione inglese miltoniana.

⁷ «Però, per quanto tu mostri di avversare le dolci Camene, non credo che le odii davvero: infatti tu, da padre, non mi esortavi ad andare dove la via si apre larga, dove lo spazio per guadagnare è in discesa e certa splende la dorata speranza di accumular denaro; né mi sospingi verso le leggi, né verso i diritti calpestati del popolo, né affliggi le mie orecchie con un insulso baccano. Invece, desiderando che la mia mente già affinata si arricchisse ancora di più, mi hai condotto lontano dal fracasso urbano in un appartato ritiro in mezzo ai piacevoli passatempi della riva aonia, per lasciarmi procedere come un compagno soddisfatto a fianco di Febo. Non parlo dei doveri consueti in un padre affettuoso, ma devo riferire di meriti più elevati: a tue spese, o dolcissimo padre, dopo che mi furono accessibili l'espressione nella lingua di Romolo e le bellezze del latino, e così pure le alate parole escogitate dai Greci facondi, acconce anche per l'eloquio di Giove, mi persuadesti ad aggiungervi le infioresciture escogitate dai Francesi, il linguaggio usato dagli odierni Italiani con stile degenerare e attestante nella parlata le invasioni barbariche, nonché le misteriose espressioni dei profeti di Palestina» (J. MILTON, *Poemata. Poesie latine, greche italiane*, Bari, Palomar, 1998, 22, 67-85, 146-47).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

John K. Hale, in *The Multilingual Milton and the Italian Journey*, si interroga sul bizzarro andamento della poliglossia miltoniana:

Foster distinguishes two kinds of polyglot, whom we may call «occasional» and «romantics». Whereas the first select the tongue most apposite to a poem's occasion, heeding decorum in the choice, the second select in such a way as to declare spiritual allegiance to a single or mother tongue.

[...]

If we now refer the choices so far examined to our opening distinction between occasional and romantic polyglots, we find Milton to be both at once. The choice of tongue suits an occasion *and* declares an allegiance. The choosing becomes part of the subject. If so, however, why did Milton abandon his polyglot excellence to write in English?⁸

Hale troverà la risposta alla sua domanda nella lingua babelica del *Paradise Lost*, e le sue riflessioni in seguito saranno una preziosa guida nello studio del laboratorio linguistico miltoniano, ma – in una prospettiva biografica piuttosto che linguistica – sarà bene appuntare per ora la nostra attenzione sul peso che l'esperienza italiana in tutte le sue forme ha avuto sull'«*Englishman*» Milton, intellettuale, uomo politico, fervente puritano. Il rapporto miltoniano con la cultura italiana è, infatti, carico di ambiguità legate soprattutto alle contingenze storico-politiche. Susanne Woods, nel saggio «*The Freedom of Discussion Which I Loved*»: *Italy and Milton's Cultural Self Definition*, individua perfettamente i termini della questione:

⁸J.K. HALE, *The Multilingual Milton and the Italian Journey*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions*, a cura di M.A. Di Cesare, Binghamton-New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991, 548-55.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

We know that Milton's Italian experience boosted his sense of poetic vocation. The «literary parties» in Florence, the attention of Manso in Naples, and even the religious debates in Rome helped confirm that he was «destined...from a child to pursuits of literature» (1:822).

What has received less attention is the Italian journey's role in helping Milton to understand himself as an Englishman, and in particular to define the identity of his culture as one which characteristically valued and pursued liberty. The identity, in turn, became central to Milton's sense of his combined poetic and political vocations. Much of this understanding developed from his discovery of where he felt at home, of who or what he felt as alien to him personally, and what he came to define as characteristically English.⁹

Insomma nell'esperienza italiana del Milton si rivela l'incontro con una alterità che riaccende nel poeta intellettuale e puritano un nuovo, rinnovato senso di identità. Milton in Italia si riscopre profondamente inglese, profondamente ispirato da un ideale di libertà ormai dimenticato dalla cultura italiana controriformista, o che al limite trova una debole resistenza nella realtà culturalmente fertile, ma rivolta ormai solo agli splendori del passato, delle accademie fiorentine. L'Italia è agli occhi di Milton un paradosso complesso e stratificato, che prende corpo nella polarità Roma-Firenze, nell'immagine di un bel paese diviso dalla storia, a dispetto di quell'identità culturale esportata in Europa con tanta convinzione dalla tradizione letteraria:

And lest some should persuade ye, Lords and Commons, that these arguments of learned men's discouragement at this your Order are mere flourishes, and not real, I could recount what I have seen and heard in other countries, where this kind of inquisition tyrannizes; when I have sat among their learned man, for that honor I had, and been counted happy to be born in such a place of philosophic freedom, as they supposed England was, while themselves did nothing but

⁹ S. WOODS, «*That Freedom of Discussion Which I Loved*»: *Italy and Milton's Cultural Self Definition*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 9.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

bemoan the servile condition into which learning amongst them was brought; that nothing had been there written now these many years but flattery and fustian.¹⁰

Come acutamente rileva Susanne Woods, il paradosso italiano è risolto in termini linguistici:

The Concordance to Milton's English Prose gives many direct references to Italy in the pamphlets, and to Rome as both place, ancient and modern, and symbol. I want to focus on three of Milton's earlier English prose works, two written within three years of his Italian experience, to show how quickly he incorporated the complexities of this experience into his cultural self definition. The first is Milton's earlier anti-prelatical tract, *Of Reformation* (May 1641), which indicates how Milton began to define differently his images of Rome and Florence as he sought to affirm an English national identity based on (Protestant) liberty. *The Reason of Church Government* (early 1642) and, most familiarly *Areopagitica* (November 1644), illustrate particularly telling connections Milton made between his Italian experience and his identity as a rhetorician of religious and civil liberty. In the process Milton helps to define anew the English idea of freedom, connecting it to language and the "freedom of discussion" he had enjoyed, interestingly, in Italy.¹¹

D'altra parte, nella nota autobiografica relativa al viaggio in Italia contenuta in *The Second Defence of the English People*, quando Milton racconta del ritorno a Roma e della congiura gesuita ordita ai suoi danni, non indugia nell'incensare la propria eroica condotta in nome della libertà di parola:

I, nevertheless, returned to Rome. I took no steps to conceal either my person or my character; and for about the space of

¹⁰ J. MILTON, *Prose Writings*, London-New York, Paperback, 1974, 170.

¹¹ *Ivi*, 11.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

two months I again openly defended, as I had done before, the reformed religion in the very metropolis of popery.¹²

Il rapporto di Milton con la cultura italiana non è però riducibile al viaggio in Italia, che è solo il punto di arrivo di un'esperienza che ha sede principalmente nell'immaginario, nelle solitarie frequentazioni letterarie, nelle ambizioni vagheggiate dall'intellettuale; e conferma di questo fatto, come vedremo, sarà la datazione attribuita dalla critica contemporanea ai *Sonetti Italiani*, anteriore, e non posteriore al 1638. Il viaggio in Italia sancisce piuttosto il ridimensionamento dell'ideale che si scontra con la Storia, con il dato di realtà, e segna la fine dell'esperienza eteroglotta in senso stretto, ma anche l'inizio di un processo artistico più profondo, nascosto, tutto giocato sull'artificio linguistico. Insomma, i *Sonetti italiani* sono forse il frutto delle aspettative entusiastiche verso un modello letterario ricostruito con ossessiva precisione nel laboratorio miltoniano, ma che presto si rivelerà la proiezione di un passato perduto, ormai esaurito. In seguito il modello si fisserà nella sua nitida e indiscussa autorevolezza, ma l'urgenza artistica e la nuova contingenza letteraria saranno irrimediabilmente anglofone. Il presente lavoro ha l'obiettivo di rintracciare nei *Sonetti* il modello e di riscoprire poi alcune delle sue successive modulazioni, intendendo per 'modello' non solo quello letterario, ma anche quello linguistico, strettamente stilistico e, in ultima istanza, culturale. In questa prospettiva i *Sonetti* diventano un importante spartiacque del rapporto di Milton con la cultura italiana, in grado di ridimensionare il peso del viaggio in Italia, o meglio in grado di mutarne di segno

¹² J. MILTON, *Prose Writings*..., 342.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

il significato. Dustin Griffin, grande detrattore rispetto al significato del viaggio in Italia nell'ambito del percorso intellettuale e letterario di Milton, sintetizza la propria antitesi a tesi entusiastiche, come quelle di William Riley Parker e J.W. Saunders, che vedono invece nel viaggio in Italia la chiave di volta di una vera e propria conversione letteraria:

We can understand that biographers might wish to see the Italian journey as a Milton's conversion, and his consecration. It seems to represent a pilgrimage to the Mediterranean sources of the Renaissance, to the home of Dante, Petrarch, Ariosto, and Tasso, and of the Latin writers before them. (...)

But for all its attractions, this view of Milton's Italian journey seems to me open to question, on three grounds: (1) it is built on too little testimony from Milton, and doesn't take adequate account of the rhetorical context of the famous few words with which he remembered Italy; (2) it tends to glamorize the literary world of Italy in the 1630s, and glosses over the extraordinary differences between that world and Milton's own literary milieu in mid-seventeenth-century England; (3) it implies a temporal and causal link – for which there is inadequate evidence – between Milton's alleged “conversion” and his later literary career.¹³

L'aspetto più interessante della distruzione del mito biografico del viaggio in Italia nell'ambito della formazione intellettuale del Milton risiede nelle considerazioni relative alla pubblicazione dei *Sonnets*, che contengono, sia nella prima, sia nella seconda edizione, il microcanzoniere italiano, curiosamente non in appendice, ma incastonato tra le liriche in lingua inglese:

As it is, Milton turned to polemical prose in the early 1640s, and when at last he returned to poetry in 1645 it was to bring out a volume of

¹³ D. GRIFFIN, *Making of a Man of Letters?*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 20-21.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

occasional verse consisting almost wholly of poems written prior to his Italian journey. So we cannot conclude that the alleged discovery and confirmation of his vocation in Italy led directly to any solid literary result. But we might suspect that, in an odd way, the Italian journey rather confirmed an older pattern than provided a new one.¹⁴

Certamente il viaggio in Italia non fu cruciale né per la formazione letteraria del Milton, né per la scoperta di nuovi codici, ma piuttosto costituì un invito alla rilettura del modello in termini di un'imitazione intesa in senso più alto, attraverso un processo artistico che divora, metabolizza, sedimenta e crea, dando vita a materia linguistica nuova. Se la lingua e lo stile della più alta poesia di Milton nascondono un segreto, una sua traccia si conserva e si cela all'ombra dei *Sonetti Italiani*, dietro al loro status discreto di opera minore, poco frequentata, quando non addirittura esclusa dalle edizioni dei *Sonnets* o, al limite, relegata in appendice, e di fatto privata, nella logica del canzoniere, del proprio valore, oltre che della propria specificità.

D'altra parte le poche testimonianze dirette che Milton ha lasciato ufficialmente ai posteri del viaggio in Italia non furono mai considerate dall'autore in termini di poetica artistica, ma piuttosto, come abbiamo visto, utilizzate in contesti argomentativi di natura politico-religiosa o di autodeterminazione intellettuale, come sottolinea il più esimio dei suoi biografi, Samuel Johnson, non senza una nota ironica su quei tratti caratteriali del poeta che tanto indisponivano il giovane Eliot:

¹⁴ *Ivi*, 26.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

Of these Italian testimonies, poor as they are, he was proud enough to publish them before his poems; though he says he cannot be suspected but to have known that they were said *non tam de se, quam supra se*.¹⁵

Non è però del tutto onesto affermare che il viaggio del 1638 non costituisca un'occasione di arricchimento in senso letterario. Milton certamente si confrontò con un clima culturale dalle prospettive artistiche ridotte e limitate alla maniera delle accademie, ma pur sempre ricco di fermenti intellettuali. La realtà accademica rappresentava poi un microcosmo nel quale il letterato godeva di uno status e di una libertà ben diversi da quelli della realtà cortigiana. Nello spazio garantito dalle accademie l'intellettuale italiano sperimentava un produttivo incontro con la tradizione letteraria e partecipava al dibattito della contemporaneità. Poco importa che, come suggerisce Griffin, le accademie romane e fiorentine fossero “the mere shadows of their fifteenth-century antecedents, little more than of gentlemen amateurs”¹⁶; per Milton l'esperienza accademica fu occasione di intensa frequentazione della forma poetica italiana per eccellenza, il sonetto, con conseguenze profonde sulla produzione poetica in lingua inglese. Questa intensa esperienza del codice cambierà le sorti del sonetto inglese, offrendo un'alternativa rispetto alla forma consacrata da Shakespeare. Codice inteso sì come forma letteraria, ma anche considerato in termini di comunicazione, nella sua funzionalità sociale. Scrive Anna K. Nardo:

¹⁵ S. JOHNSON, *Lives of the English Poets. A selection*, London-Melbourne, Everyman's Library, 1986, 52.

¹⁶ D. GRIFFIN, *Making of a Man of Letters*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 23.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

So, in Italy Milton had ample opportunity to experience a wide range of academic sonneteering-sonnet exercises in perfect Tuscan, encomiastic sonnets, jocular sonnets, and occasional sonnets on every facet of social life, later published as sequences. (...)

In Italy Milton actually lived in a community that marked its values and identity with the sonnet, and this experience, coupled with his extensive reading, enabled him to see far more of the world through the sonnet's narrow "frame". When he returned, he used the sonnet as his Italian friends did, as a gesture toward community.

Perhaps, as Judith Herz has persuasively argued, Milton learned much about writing a collection of short poems centered on the ideals of a community from Ben Jonson's epigrams. And according to Alastair Fowler, the epigrammatic mode came to dominate lyric forms during the seventeenth-century. But unlike Jonson, Milton did not choose to articulate his ideals in epigrams. (...) His experience with academic sonnets may also have influenced this shift.¹⁷

Ancora una volta dietro alle scelte letterarie eccentriche del poeta inglese si cela l'esperienza *tout-court* con la cultura italiana, e soprattutto l'esigenza di riconnettersi alle radici più profonde dell'Umanesimo. Il risultato è un ibrido che agli occhi di qualcuno risultò mostruoso, e questo rende Milton uno degli emblemi più significativi del suo tempo, di un secolo che si accosta alla tradizione partendo da presupposti imitativi fino al limite del pedantesco, per sottoporla invece al capriccio di una lente deformante. La ragione del paradosso risiede nel fatto che Milton riconosce la propria Musa aliena e barbarica, come la descrive nel *Mansus*, e la sua ispirazione letteraria, tutta tesa al modello umanistico, ambisce a superare un senso di estraneità dalla tradizione classica percepito come limite, come difetto. Milton apre una 'questione della lingua' con l'intento di riscoprire le potenzialità classicheggianti dell'inglese, e ottiene, di contro, come risultato un *pastiche* linguistico che all'orecchio anglofono suona barbarico.

¹⁷ A.K. NARDO, *Milton and the Accademic Sonnet*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 500-2.

Eleonora R. J. Aimo

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Milton si accosta alla cultura italiana per consolidare il proprio ruolo di intellettuale di respiro europeo e, attraverso questa esperienza, riscopre la propria ispirazione poetica in lingua inglese; il risultato sarà sì la fonte principale del suo discredito letterario, ma anche la forma più alta e bizzarra della sua arte: il poema sacro in lingua inglese. E allora ha ragione Thomas N. Corns quando scrive:

“One person may indeed play many parts, nor, if he is as complex as Milton and if he is responding cunningly to the requirements of political controversy, do the parts necessarily follow serially. Milton’s way of representing himself to his readers – or, perhaps more accurately, to his perceived readers – sometimes lack an ultimate coherence but rarely lack skill, as we may see in his prose allusions to Italy and its culture, and his energetic self- presentation occasions the assumption of various roles, among them, the Italianate humanist, the European Protestant, and John Milton, Englishman.”¹⁸

¹⁸ T.N. CORNS, *Humanist, Protestant, Englishman*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 7.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

CAPITOLO II

John Milton e la cultura italiana

Durante l'età medievale i rapporti culturali tra l'Italia e l'Inghilterra erano stati sporadici e discontinui, nonostante i frequenti traffici mercantili e i brevi soggiorni inglesi di alcuni tra i primi grandi umanisti italiani, come Petrarca, Bracciolini, Decembrio e Piccolomini, e la fama tra gli studenti inglesi di istituti italiani di formazione come la scuola di Guarino e le Università di Padova e di Bologna. Se nel corso del Cinquecento questi contatti divennero più intensi e vivaci, e furono incentivati dalla potenza mercantile in Europa dei banchieri fiorentini e genovesi, comunque il rapporto di scambi culturali tra Albione e il bel paese nel XVI secolo non è paragonabile alla ricchezza e alla varietà dei contatti che i letterati italiani intrattennero con la cultura francese e spagnola. Le cause di questa distanza culturale sono certamente adducibili a ragioni di carattere geografico, politico, linguistico, culturale e ideologico.

La grande letteratura inglese del secolo aveva trovato la propria profonda ispirazione negli ideali della rivoluzione religiosa innescata dall'*Act of Supremacy* di Enrico IV e portata a sublime compimento in età elisabettiana. La letteratura del secondo Cinquecento inglese è dunque pervasa dagli ideali della restaurazione anglicana ed ha un atteggiamento sospettoso e ostile nei confronti della cultura cattolica in genere. L'intolleranza e la riprovazione nei confronti del clero papale e i bagliori sinistri proiettati sull'ortodossia cattolica dalla contingenza storica della morte di Maria Stuarda certamente pregiudicano in oltremania la fruibilità

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

della letteratura del bel paese, che si propone al fervente pubblico anglicano attraverso un immaginario che si rivela portatore di valori complessi e controversi. L'ossessione religiosa del Cinquecento inglese ritarda notevolmente il processo di assimilazione dei valori laici dell'umanesimo, nonostante l'attività di intellettuali come Thomas Linacre e William Grocyn, che, tornati in patria dall'Italia verso la fine del Quattrocento, avevano dato l'avvio ad Oxford allo sviluppo di studi umanistici incentrati sulla lingua greca. Questa rilevanza data allo studio del greco antico nel tempo assumerà le sfumature della polemica antipapale che contraddistingue il rinascimento in Inghilterra, e sarà quindi ricondotta alle istanze ideologiche dominanti del tormentato XVI secolo inglese.

Si può parlare di vera e propria influenza letteraria italiana in Inghilterra solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento, è infatti in questo periodo che il pubblico inglese inizia ad assimilare i valori e il gusto del rinascimento italiano, e a costruire il mito di una società elegante, colta, raffinata, ma anche corrotta, oziosa e improntata a una morale pagana.

Le traduzioni del *Cortegiano*, nel 1561 ad opera di Thomas Hoby, e del *Galateo*, tradotto da Robert Paterson nel 1576, e della *Civil Conversazione* di Stefano Guazzo si sovrappongono nell'immaginario inglese all'inquietante mito di Machiavelli. La grandezza del *Principe* sarà ammirata da grandi letterati inglesi del Seicento come Milton e Bacon, ma la teoria politica del genio rinascimentale a lungo porterà nell'ambito della cultura d'oltremania il marchio di prodotto mostruoso di una società dominata dalla morale ambigua del cattolicesimo,

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

contraddistinta da ingegno e spregiudicatezza, improntata a una raffinatezza sensuale seduttiva e al contempo repulsiva.

Dopo gli importanti rapporti di scambio con la letteratura italiana instaurati da Chaucer alla fine del Trecento, il filone della novellistica inglese riscopre l'influenza della produzione d'oltralpe grazie all'opera del Bandello, che raggiunge l'Inghilterra nella versione francese, *Les histoires tragiques*, di Belleforest, che inserì nell'opera la storia di Amleto di Sasso Grammatico, che era stata tradotta da Remigio Nannini e inclusa nelle *Orationi in materia civile e criminale*. L'influenza italiana da qui finì poi per investire il genere più produttivo e caratterizzante del Cinquecento inglese, il teatro, soprattutto nelle sue atmosfere più cupe e tormentate. D'altra parte l'Italia aveva riscoperto con la traduzione volgare di Ludovico Dolce il teatro senecano e il suo gusto per la rappresentazione di passioni violente, per l'indagine del degrado morale, per l'esaltazione di eroi cinici e machiavellici. I personaggi crudeli e sanguinari del teatro elisabettiano devono molto non solo alla tradizione italiana, ma anche e soprattutto a quell'iconografia di grandiosa dissolutezza che essa aveva proiettato nell'immaginario del sospettoso uditorio anglicano.

Chi comincia a dissipare le tenebre che avvolgono il mito italiano nel Rinascimento inglese è il grammatico John Florio; figlio di valdesi toscani rifugiati in Inghilterra, nel 1598 pubblicò *A World of Words*, il primo dizionario italiano-inglese, e con la sua ricca produzione di testi specifici per lo studio della lingua italiana svolse un'importante funzione di mediazione linguistica e culturale.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Eppure la ricezione inglese del patrimonio letterario italiano tra il Cinquecento e il Seicento sarà sempre divisa tra spinte contrastanti. Lo stesso Shakespeare, che non conosceva l'italiano, ma probabilmente era amico del Florio e aveva certamente avuto modo di frequentare la letteratura italiana in traduzione, attinge al repertorio dei *topoi* della letteratura d'oltralpe nel segno di un'ambivalenza di fondo, che fluttua tra l'ammirazione letteraria e il pregiudizio nazionalista. Nelle tragedie e nei drammi storici ad esempio il drammaturgo si affida al grandioso mito negativo di Machiavelli, anche se in maniera meno esasperata di Marlowe e Webster. Accanto al 'Machiavel' stereotipato dall'età elisabettiana, nei drammi shakespeariani il modello offerto dall'Italia ritorna poi nel gusto della rappresentazione della corte e dei suoi rituali eleganti. In realtà però l'Italia rappresentata dal teatro di Shakespeare non è che l'immagine grandiosa del mito inglese del bel paese negli anni a cavallo tra due secoli. I drammi italiani di Shakespeare ricercano spazi altri, lontani, esotici, e l'Italia non è che l'archetipo di una società culturalmente più evoluta e raffinata con cui l'identità inglese compete e si confronta continuamente. L'Italia shakespeariana più che un luogo è un *topos*, utile, forse indispensabile, per mettere in scena le urgenze, i conflitti, le idiosincrasie della nazione inglese, ed è anche quel luogo neutro, non ben caratterizzato in termini di spazio e tempo, dove può prendere vita l'illusione del teatro. D'altra parte Shakespeare per gran parte dei suoi intrecci attinse alla novellistica italiana, anche se spesso attraverso delle mediazioni, come nel caso di Amleto, di cui si è già parlato, o ancora come nel caso di *Romeo and Juliet* e *The*

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Two Gentlemen of Verona, la cui trama furono mutate dal poema narrativo di Arthur Brooke *Tragical History of Romeus and Juliet* (1562).

Le influenze italiane più specifiche e direttamente letterarie nell'ambito della drammaturgia shakespeariana sono legate piuttosto al gusto antiaristotelico della rappresentazione dell'orribile e del meraviglioso. Certamente il drammaturgo inglese subisce l'influenza, per lo meno indiretta, del teatro senecano di Giraldo Cinzio, che aveva suscitato in Inghilterra grande interesse, pur superandone decisamente le istanze all'insegna della modernità attraverso il rifiuto della sintesi totalizzante del finale catartico. Scrive, a proposito dell'importanza dell'opera di Giraldo Cinzio per la storia della tragedia moderna Aldo M. Morace:

The advent of popular tragedy in 1540s marked a turning point in the history of modern tragedy. Gian Battista Giraldo Cinzio rejected Trissino's style and the works of the Florentine tragedians in favour of a new type of tragedy based on the Senecan mode. It is worth mentioning his *Orbecche* (1541), in which Giraldo draws upon the works of Boccaccio to rework classical dramaturgy, and brings together elements from Seneca's *Tieste* and Sophocle's *Oedipus*. *Orbecche* is a rather dense drama – on the themes of betrayal, false reconciliation, revenge, loyalty, family and the State – Giraldo's priorities clearly rested with theatrical sensationalism and stagecraft: rather than a rehash of classical themes, his engagement with tragedy involved the use of violence and horrific images aimed at stirring the emotions and provoking a response from his audience.

That was probably Giraldo's foremost merit, to cater for his audience, giving considerable importance to their expectations and reactions. He understood that modern tragedy could develop from a different emphasis on the personal and the psychological dimensions as opposed to tragedy's occupation with universal themes.¹

¹ A.M. MORACE, *The Palingenesis of Tragedy in the Cinquecento*, in *Italian Influences and Irish Outcasts: Essays on Torquato Tasso and Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe and Beyond* (Proceedings of a colloquium on Torquato Tasso, Sassari: 30th- 31th March 2005, and one Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Un discorso a parte deve essere riservato all'ultima produzione shakespeariana, che è incentrata sulla ricerca di un genere misto che coniughi la dimensione cortigiana della tragedia, quella cittadina della commedia e quella idillica della favola pastorale. Il modello tassiano dell'*Aminta*, quello del *Pastor fido* di Guarini e dell'*Arcadia* di Sannazzaro, già abilmente utilizzati in *As You Like It*, sono stati fondamentali per la costruzione dell'inquietante spazio tragicomico di *Pericles*, *Prince of Tyre*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, e *The Tempest*.

Alla fine del Cinquecento è poi il filone della tradizione epica rinascimentale a dare prestigio alla letteratura d'oltralpe presso i letterati di Albione. Spiega in proposito F.T. Prince:

La meravigliosa fioritura poetica e drammatica del tardo periodo elisabettiano e del periodo giacobino dimostra che tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento l'Inghilterra aveva ancora riserve notevoli di quella fantasia artistica che invece stava svanendo in Italia. C'era però qualche cosa di informe, di sperimentale, di precario, in tutta l'attività poetica e drammatica che si svolgeva in Inghilterra: il grande poema di Spenser non aveva stabilito una tradizione di grande poesia narrativa, né l'avrebbe potuto; i drammi di Shakespeare si innalzavano sì su quelli dei suoi contemporanei e dei suoi discepoli, ma il dramma mancava di una tradizione formale quale sola avrebbe potuto sostenere e disciplinare gli ingegni minori.

Era inevitabile quindi che la seconda generazione dei poeti del Rinascimento inglese, cioè di quei poeti che seguirono immediatamente alla prima grande fase creativa, considerasse seriamente il problema della costituzione di una disciplina poetica e letteraria sulla quale fondare ogni progresso ulteriore.²

on Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe and Beyond, Magee: 19th May 2006), a cura di T. M. Barr, Coleraine, University of Ulster, 2009, 59.

² F.T. PRINCE, *Milton e Tasso*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 13, 1-2 (giugno 1960), 53.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Nel 1591 Sir John Harlington traduce l'*Orlando furioso*, consacrandolo di fronte al pubblico inglese come un classico del canone occidentale. La fama di cui godette in Inghilterra il poema ariostesco è strettamente legata alla matrice cavalleresca dell'opera, che veniva recepita entusiasticamente dalla cultura elisabettiana attraverso una lettura dal carattere spiccatamente monarchico e nazionalista. Così quando Spencer compone la sua *Faerie Queen* – pubblicata nel 1596 – costruisce l'impianto narrativo dell'opera attingendo alla tecnica ariostesca dell'*interlacement* per moltiplicare la gloria del regno elisabettiano ed esaltare le virtù cristiane.

Certamente la ricezione dell'*Orlando Furioso* nella cultura anglosassone è legata a doppio filo alla fama della *Gerusalemme liberata* e alla larga diffusione dei *Discorsi dell'arte poetica*. A proposito della ricezione inglese del poema tassiano, scrive Giuseppe Serpillo:

An edition of *La Gerusalemme liberata* (1581) was translated in to English in 1600 by Edward Fairfax, a man of letters and himself the author of a few eclogues, under the very elaborate title, *Godfrey of Bulloigne or the Recovery of Jerusalem*. Dedicated to Queen Elisabeth, herself said to know a few passages from his work by heart, it become immediately very popular and was reprinted several times both in his lifetime and during the XVII century. This has proved to be the best known English translation of Tasso's epic poem, but it was not the only one, and not the first either. Richard Carew, a well-to-do gentleman who mastered five European languages, produced his own translation of the first five cantos early in 1594. His translation was very accurate, but not particularly brilliant. Scipio Gentili, the humanist, also dedicated his Latin translation of *Gerusalemme Liberata* to the Queen.³

³ G.SERPILLO, *Fairfax, Milton and the Spirit of Tasso, in the Spaces of Hell*, in *Italian Influences and Irish Outcasts: Essays on Torquato Tasso and Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe and Beyond...*, 5.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

L'ossessione tassiana per l'ortodossia aristotelica e religiosa dell'epica è più vicina alla sensibilità della cultura inglese del Cinquecento rispetto alla dimensione narrativa brulicante del poema ariostesco, che pure in Inghilterra aveva avuto enorme successo. Le istanze poetiche e morali del Tasso sono lette da Spenser e Sidney in senso educativo e in chiave nazionalistica, e divengono un autorevole modello espressivo che è in grado di interpretare in una prospettiva nuova e moderna l'attitudine pubblica e celebrativa dell'epica.

Il petrarchismo, altro genere italiano d'elezione, si diffonde in tutta Europa in virtù di un fattore determinante: la sua estrema traducibilità, dovuta in parte alla semplicità della forma metrica del sonetto, e in parte ad una lingua poetica che era stata sottoposta nell'epoca rinascimentale ad un intervento raffinatissimo di epurazione, desemantizzazione e astrazione. In questo processo la mediazione bembiana è stata fondamentale, e il modello poetico e linguistico formulato da Bembo si impone come paradigma illustre e assoluto nel panorama europeo. In Inghilterra la diffusione del genere corrisponde ad un'esigenza di rinnovamento delle forme del linguaggio poetico e di emancipazione dalle forme metriche e stilistiche di tradizione medievale. Il petrarchismo si propone ai poeti inglesi come la modernità del genere lirico e quando nel 1527 Thomas Wyatt ritornerà in patria dopo un viaggio in Italia, importerà il nuovo genere poetico che caratterizzerà quasi interamente la sua produzione: il sonetto.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

In realtà il primo sonetto pubblicato in Inghilterra è il numero CXXXII del *Canzoniere* petrarchesco, inserito da Chaucer nel suo *Troilus and Cresseide*, ma la paternità del petrarchismo inglese viene attribuita a Wyatt – insieme ad Henry Howard, Earl of Surrey, inventore del sonetto elisabettiano e del *blank verse* – anche in virtù della sua intensa attività di traduttore dei *Fragmenta*, e dei suoi numerosi esercizi di imitazione delle forme della lirica italiana, confluiti nella raccolta *Miscellany*, curata da Richard Tottel e pubblicata in ben otto edizioni tra il 1557 e il 1587.

La poesia di Wyatt elabora un linguaggio poetico nitido ed essenziale, e neutralizza i tormenti dell'io lirico petrarchesco volgendo lo sguardo ai giochi sociali della dimensione cortigiana. Il poeta inglese consacra a tal punto il petrarchismo alla dimensione del potere da rendere il genere strumento di comunicazione d'elezione presso la corte elisabettiana. Il culto amoroso della poesia petrarchista diventa così l'immagine del potere della regina vergine, e strumento della sua politica e della sua propaganda.

Tuberville, Googe e Gascoigne, tra gli anni sessanta e gli anni settanta, sperimentano la forma del sonetto nella sua declinazione umanistica, morale e civile, mentre negli ultimi decenni del secolo si impone il petrarchismo coltissimo di Sidney e Spenser, che tendono ad imitare il modello italiano avvalendosi della mediazione letteraria francese dei poeti della Pléiade. La raccolta poetica di Sidney *Astrophil and Stella* è universalmente considerata il capolavoro della lirica petrarchista dell'età elisabettiana, mentre gli *Amoretti* di Spenser interpretano la tradizione nel segno dell'esaltazione dell'amore coniugale.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Diverso è il caso di Shakespeare. Il genio seicentesco sviluppa delle raffinatissime abilità di rifunzionalizzazione del materiale poetico offerto dalla letteratura rinascimentale italiana per proiettare la propria opera nel panorama europeo. Amante di Petrarca e del petrarchismo, inserisce in *Romeo and Juliet* due sonetti petrarcheschi, e attinge alle forme espressive codificate dal *Canzoniere* per comporre i suoi scandalosi *Sonnets*, nei quali l'oggetto d'amore subisce uno sdoppiamento in due figure, un bellissimo giovinetto e una donna, amati e cantati appassionatamente dall'io lirico shakespeariano.

Gli imitatori inglesi, ma anche Spenser, Sydney, Daniel e Drayton, assistono al tramonto dell'età elisabettiana, ricercando la misura del proprio linguaggio poetico nel sonetto, e l'avvento del nuovo secolo e dell'età giacomiana inaugurano il periodo di massima diffusione del patrimonio della cultura umanistica e rinascimentale nel panorama europeo. Nel Seicento permane e si intensifica quell'atteggiamento ambivalente nei confronti della cultura italiana che aveva caratterizzato il suo percorso di diffusione e ricezione nel corso del Cinquecento.

Il XVII secolo è un'epoca controversa per quel che riguarda la diffusione e lo *status* attribuiti alla lingua e alla cultura italiana in Europa.

In particolare in questo periodo l'italiano cede gradualmente il proprio primato di lingua d'*élite* culturale al francese, conservando la roccaforte dell'Impero Asburgico, anche se nella seconda metà del Cinquecento la curiosità europea per la letteratura d'oltralpe aveva alimentato non solo un apparato educativo e didattico specializzato, ma anche la produzione di dizionari e manuali di lingua.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

In Inghilterra all'opera del Florio e al volume *Principal Rules of the Italian Grammar* di William Thomas, edito nel 1550, seguiranno il manuale di grammatica e il vocabolario bilingue di Giovanni Torriano, pubblicati rispettivamente nel 1640 e nel 1659.

Il crescente interesse per la letteratura italiana e la nascita di un apparato che consente lo studio linguistico alimentano così un'intensa attività di traduzione dei testi, spesso finalizzata all'acquisizione di moduli espressivi di prestigio letterario su cui modellare la dizione nella lingua madre. L'italiano diviene in questo modo, alla pari del latino e del greco, un'inesauribile fonte di risorse linguistiche e stilistiche atte a consacrare la letterarietà delle scelte espressive.

Nella seconda metà del secolo però l'espansione del mercato editoriale a livello internazionale muta profondamente i caratteri dell'attività di traduzione, che da *otium* erudito si trasforma in attività commerciale. Inoltre il nuovo pubblico, meno colto e raffinato delle corti rinascimentali italiane, insegue letture ricreative e di evasione, e in questo nuovo clima culturale il prestigio della lingua e della cultura italiana tende gradualmente a diventare marginale o estremamente circoscritto.

Nel Seicento inglese il canone italiano frequentato dai letterati annovera, oltre naturalmente a Petrarca e Dante, una folta schiera di scrittori cinquecenteschi e anche alcuni scrittori contemporanei. Drummond, dopo il 1610, intraprese lo studio dell'italiano ed un'intensa attività di traduzione che lo condusse alla lettura di Marino, e non si tratta di un caso isolato, dal momento che molti e significativi scrittori del primo Seicento inglese condivisero con il 'Petrarca scozzese' un atteggiamento di apertura verso la cultura italiana fondato sul processo di

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

imitazione. Nel corso del secolo però questa disposizione nei confronti dell'*imitatio* dei grandi scrittori italiani rinascimentali segna un graduale rallentamento, e il sintomo di questo nuovo clima culturale si manifesta già nelle atmosfere parodiche di *Volpone, or, The Fox* di Ben Jonson (1605): il confine tra raffinato rimaneggiamento umanista e il culto pedante della letteratura italiana sta iniziando ad assottigliarsi, sebbene la comicità di Jonson, perversamente, nasconda non poche affinità con i meccanismi del teatro di Pietro Aretino.

La formazione umanistica del giovane Milton avviene in questo complesso clima culturale di scambi, debiti e prestiti, pregiudizi e aporie.

Ultimati gli studi al Christ's College di Cambridge nel 1623, il giovane letterato, cresciuto in una colta e agiata famiglia puritana, si dedica con passione alle grandi opere letterarie di fama internazionale e affina le proprie conoscenze delle lingue antiche e di quelle moderne europee. L'amicizia con Charles Diodati, giovane inglese di origini lucchesi, alimenta la curiosità miltoniana per la letteratura del bel paese, insieme alla lettura di grandi autori come Dante, Petrarca, Tasso e Della Casa, che Milton individua come gli esponenti di un universo letterario che ancora non ha perso il proprio primato nell'ambito della cultura classicista europea.

Sarà Sir Henry Wotton, ex ambasciatore britannico a Venezia, a suggerire a Milton un itinerario e a fornirgli le lettere di presentazione presso mercanti inglesi e amici italiani che consentiranno al giovane ambizioso letterato di intraprendere il viaggio in Italia nel 1638-39. L'esperienza italiana di Milton deve essere intesa ancora come viaggio con finalità letterarie e deve essere inserita in

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

una voga europea caratteristica del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento, ma che nei primi decenni del secolo in Inghilterra muta profondamente nelle forme e nei contenuti. A partire dagli anni trenta i disordini e le inquietudini provocate dalla guerra civile spingono sempre più cittadini inglesi a scegliere l'Italia come meta dove sfuggire al clima di intolleranza religiosa del puritanesimo.

Il viaggio di Milton non è un tour tra le bellezze artistiche italiane: nel resoconto contenuto nella *Second Defence* il poeta inglese non lascia spazio alcuno alle bellezze dell'arte sacra fiorentina o della Roma barocca; d'altra parte Milton apparteneva ad una confessione puritana tendenzialmente iconoclasta, e dunque la grandezza roboante della Roma controriformistica doveva suscitare in lui non poca inquietudine. Il viaggio in Italia è inteso dal giovane poeta inglese come un'esperienza squisitamente sociale e letteraria.

Milton arriva a Firenze nell'estate del 1638 e vi si trattiene per diversi mesi, frequentando i templi della letteratura che avevano accolto l'eredità dei grandi poeti italiani del Trecento e del Cinquecento: l'Accademia degli Svogliati, l'Accademia degli Apatisti, l'Accademia della Crusca e l'Accademia Fiorentina.

Nell'immaginario miltoniano, come si è già detto, Firenze rappresentava la roccaforte dello spirito italiano rinascimentale che resisteva alle spinte distruttive della Controriforma. Leggiamo, nell'introduzione al volume *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions*, a proposito dell'attività miltoniana nelle accademie fiorentine:

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

It was just a few days later, on September 16, 1638, according to the manuscript *Atti dell'Accademia degli Svogliati*, that Milton read before the Accademia degli Svogliati, no doubt with Bonmattei present (he was a member of the academia), una «una poesia latina di versi esametri molto erudita» («a very learned Latin poem in hexameter verse»). Whether these happy experience among the academics in Florence led to his resolve to write in his own vernacular is not completely clear; the evidence in the manuscript *Atti* refers, on three different occasions, specifically and only to Latin poems, but there is no way of knowing if these are also the poems referred to Milton's account.⁴

Dopo l'esperienza toscana Milton partì alla volta di Roma, dove Milton rimase due mesi ed ebbe modo, grazie all'accoglienza di Holstenius, di avere accesso alle collezioni della Biblioteca Vaticana e di frequentare un grande mecenate romano, il cardinale Barberini. Durante il soggiorno romano il letterato inglese evitò accuratamente contatti diretti con le istituzioni della Controriforma e costruì il proprio mito personale di eroico uomo puritano inglese che sfida il potere papale per l'amore delle *humanae litterae* con il famoso quanto storicamente controverso racconto della congiura gesuita che lo costrinse a scappare dalla capitale controriformistica durante il suo secondo soggiorno romano.

Alla fine del 1638 Milton visita Napoli e qui ha modo di frequentare Giovanni Battista Manso, fondatore dell'Accademia degli Oziosi e autore della prima biografia dell'autore della *Gerusalemme liberata*, *Vita di Torquato Tasso*, pubblicata nel 1621. Manso è forse l'esponente della cultura italiana di maggior spicco che Milton ebbe modo di frequentare durante il suo viaggio in Italia, e il fascino che questa figura colta e raffinata esercitò su di lui culminerà nel

⁴ *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions*, a cura di M.A. Di Cesare, Binghamton-New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991, XVIII.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

componimento latino *Mansus*, probabilmente scritto nel 1639, dopo la partenza da Napoli.

Quando Milton riceve la notizia dello scoppio della guerra civile in Inghilterra abbandona l'idea di proseguire il suo viaggio in Sicilia e poi alla volta della Grecia, per prestare servizio nelle forze puritane in patria. Dopo un secondo soggiorno a Roma e a Firenze, e lo storico incontro con Galileo agli arresti domiciliari ad Arcetri, nella primavera del 1639 Milton, dopo una breve visita a Bologna e a Ferrara, si dirige a Venezia, e dopo un mese di permanenza nella Serenissima inizia il lungo viaggio di ritorno verso il suo paese sconvolto dalla guerra civile, portando con sé, come spiega Susanne Woods, quell'attitudine confronto sperimentata in gioventù:

In his early pamphlet Milton brings to England that freedom of discussion which he so loved in Italy, «For me I have determin'd to lay up as the best treasure, and solace of a good old age, if God voutsafe it me, the honest liberty of free speech from my youth» (1:804), he declares in the Church Government. In aeropagitica he asserts a personal and national identity not much reflected in the public policy of his own time, but resonant still in English speaking cultures.⁵

Quanto sedimentato nella memoria miltoniana durante il viaggio in Italia affiorerà costantemente nel corso della sua produzione letteraria, così come saranno sempre costanti i richiami alla tradizione italiana. Il dramma pastorale *Comus* guarda al modello dell'*Aminta* di Tasso; le odi devono molto all'influenza di Chiabrera; il sonetto sul massacro dei valdesi, composto un ventennio dopo il

⁵ S. WOODS, «That Freedom of Discussion Which I Loved»: Italy and Milton's Cultural Self Definition, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 18.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

ritorno dall'*Italian journey*, è la viva testimonianza di come Milton si sentisse ancora idealmente vicino a quella tradizione culturale tanto studiata e ammirata; *L'Allegro* e *Il Penseroso*, composti prima del viaggio in Italia, ma pubblicati una decina di anni più tardi, sfoggiano il vezzo del titolo nella lingua del sì.

Soprattutto è al I libro di *Paradise Lost* che Milton affida le memorie più vivide e significative del viaggio in Italia. La prima immagine, incentrata sull'incontro con Galileo, avremo modo di analizzarla in seguito, la seconda ruota intorno all'abbazia di Vallombrosa nel Pratomagno:

Nathless he so endured, till on the beach
Of that inflamèd see, he stood and called
His legions, angel forms, who lay entranced,
Thick as autumnal leaves that strow the Brooks
In Vallombrosa, where th'Etrurian shades
High over-arched embrow'r; [...].⁶

Non ci sono dati storici certi sull'effettiva visita miltoniana all'abbazia di Vallombrosa, e la critica tende ad identificare nel nome un prestito dall'*Orlando furioso*, che individua il luogo sacro in Francia con la variante toponomastica «Valspinosa». Comunque il passo mira a rappresentare un paesaggio malinconico della campagna toscana ed è la spia di come nella poetica miltoniana l'esperienza italiana reale e letteraria si confondano in un *unicum* inestricabile. Scrive a proposito del passo Charles A. Huttar, nel saggio *Vallombrosa Revisited*:

⁶ «Ma egli | lo sopportava, finché non raggiunse la spiaggia | di quel mare infiammato, e si fermò chiamando | le sue legioni, quelle forme d'angelo | che giacevano là stupefatte, fitte come le foglie dell'autunno | che in Vallombrosa ricoprono i ruscelli | dove le ombre etrusche si addensano in archi solenni [...]» (J. MILTON, *Paradise Lost*, Milano, Mondadori, 1984, I, 299-304, 20-21).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

His application of the leaves *topos* to devils may follow Tasso, but he hadds the word “legions” with it New Testament resonance, a word which in its primary meaning also glances at Ariosto’s army. In placing the scene in hell Milton follows older models; in emphasizing the innumerable quantity of the leaves, he follows Virgil, Seneca, Tasso e Ariosto; and in asking us to visualize them no longer falling but massed together [...] he any rate, follows Homer. His borrowed leaves, at any rate, carry with them already the accumulated associations of death, defeat, and wickedness which will become more explicit in the biblical reference later in the simile. To these, in the particular context of *Paradise Lost*, Milton adds associations of sin and its consequences, the wasting of autumn and, more inclusively, the general fruitlessness which is the fruit of sin.⁷

Avremo modo di vedere come, accanto ai modelli della letteratura classica, il richiamo ai moduli poetici tassiani sia un tratto caratterizzante della poesia miltoniana, specialmente nei territori infernali di *Paradise Lost*.

Dopo aver individuato le coordinate storiche del clima culturale in cui Milton si accinge alla composizione e, a distanza di tempo, alla pubblicazione dei *Sonetti italiani*, analizzeremo la natura poetica specifica di questa peculiare esperienza alloglotta e individueremo il suo valore linguistico, stilistico e ideologico nell’ambito del laboratorio compositivo di *Paradise Lost*.

⁷ C.A. HUTTAR, *Vallombrosa revisited*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 98-99.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

CAPITOLO III

«When all the woods are still.» La struttura dei *Sonnets*

L'analisi dei *Sonnets* miltoniani non può prescindere dalla loro natura squisitamente occasionale. Questo significa non solo muoversi nell'ambito di un preciso genere letterario ma, anche e soprattutto, addentrarsi in quei luoghi poetici che si celano all'ombra maestosa di *Paradise Lost*. Addentrarsi in questa zona d'ombra impone di affrontare la lettura dei *Sonnets* non tanto come opera in sé ma piuttosto come laboratorio linguistico, poetico, ideologico, dotato di quell'indole colloquiale e comunicativa che nel poema si piega alle esigenze dell'arte.

Entrare in questa zona d'ombra significa non avere a che fare solo con l'opera ma anche con il suo autore e fare i conti con gli spigoli di una personalità da sempre consacrata quanto discussa dalla storia della letteratura. Ma soprattutto significa accostarsi ad una letteratura che sapientemente coniuga l'esercizio (a volte altissimo) di stile con l'inciampo biografico, con l'ossessione politica e religiosa nelle sue forme più circostanziali, con la vanità autoreferenziale dell'io poetico, con l'esigenza dell'uomo e del poeta di ricostruire l'immagine di sé da proporre al lettore. E d'altra parte Milton in questa operazione individua perfettamente le attitudini del sonetto, genere letterario che, nelle sue manifestazioni più alte, ha sempre affiancato alla tematica amorosa e civile un'impostazione del discorso poetico dai contorni diaristici, pensiamo alla *Vita Nuova* o al *Canzoniere*, per poi

divenire raffinato, salottiero e manieristico strumento di comunicazione galante e di agone poetico.

La scelta di individuare nei *Sonnets* il laboratorio miltoniano implica la necessità di sacrificare la grandezza dell'opera in sé per considerarla in termini di funzione, e la parola suonerebbe orribilmente matematica se non fosse che il laboratorio in questione è anche il luogo in cui l'ispirazione creativa esce dai confini assoluti dell'arte per scontrarsi con la contingenza del suo autore e della Storia. Il laboratorio è poi il luogo in cui l'artista si confronta con il confine sottile tra libertà e licenza, per parafrasare, non senza una certa perfidia, il sonetto XI¹, aspra requisitoria contro i detrattori delle idee miltoniane in merito al divorzio, che, come nota acutamente E.A.J. Honigmann, «affords an even more revealing instance of the elusiveness of Milton's 'occasions'»²:

The commentators inform us that the distinction between liberty and licence, in 'Licence they mean when they cry libertie', goes back to some famous episodes in Roman history. It is right that they should so inform us, but, in addition, they ought to indicate that the *detractio* to which Milton referred in his cancelled title for the sonnet flared up against his divorce pamphlets, and that it was the battle-cry of Milton's Presbyterian detractors that he and other 'sectaries' were advocates of licentiousness rather than of true liberty.³

¹ «I did but prompt the age to quit their cloggs / By the known rules of antient libertie, / When strait a barbarous noise environs me / Of Owles and Cuckoes, Asses, Apes and Doggs. / As when those hinds that were trasform'd to frogs / Raild at *Latona's* twin-born progenie / Which after held the Sun and Moon in fee. / But this is got by casting Pearl to Hoggs; / That bawl for freedom in their senceless mood, / And still revolt when truth would set them free. / Licence they mean when they cry libertie; / For who loves that must first be wise and good; / But from that mark how far they roave we see / For all this waste of wealth, and loss of blood» (E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets*, London-Melburne-Toronto-New York, Macmillan-St Martin's Press, 1966, 14).

² *Ivi*, 32.

³ *Ibidem*.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

La diatriba morale tra il poeta seicentesco e i suoi contemporanei detrattori presbiteriani offre lo spunto per fermarsi a riflettere sui significati del termine ‘licenza’, e per riscoprire, l’indole anarchica della letteratura che si cela dietro la sacralità del codice quando il poeta sceglie di derogare alle norme convenzionali. Le licenze letterarie dei *Sonnets*, in questa prospettiva divengono preziose, si rivelano il dono sublime dell’opera minore. Questo discorso vale ancora di più per il canzoniere nel canzoniere costituito dai *Sonetti Italiani*, la cui occasionalità è da tempo, come vedremo, materia di discussione.

Soffermiamoci un attimo sul Sonnet I, una sorta di introduzione al volume, di dichiarazione di poetica oltre che di preparazione all’avventura alloglotta del canzoniere italiano:

O Nightingale, that on yon bloomy Spray
 Warbl’st at eve, when all the Woods are still,
 Thou with fresh hope the Lovers hearts dost fill,
 While the jolly hour lead on propitious *May*,
 Thy liquid notes that close the eye of Day,
 First heard before the shallow Cuckoo’s bill,
 Portend success in love; o if *Jove*’s will
 Have linkt that amorous power to thy soft lay,
 Now timely sing, ere the rude Bird of hate
 Foretell my hopeless doom in som Grove ny:
 As thou from yeer to yeer hast sung too late
 For my relief; yet hadst no reason why:
 Whether the Muse, or Lovee, call thee his mate,
 Both them I serve, and of their train am I.⁴

Si tratta di una vera e propria invocazione, e sin dal principio è chiaro che l’ispirazione poetica è di tono minore. Non vengono chiamate in causa le Muse,

⁴ *Ivi*, I, 3.

ma il loro compagno, l'usignolo. Il simbolo si riallaccia alla tradizione medievale ripresa dall'opera *The Cuckoo and the Nightingale* di Sir Thomas Clanvowe, ancora attribuita a Chaucer nel XVII secolo, e appartiene alla semantica tipica dell'amore cortese delle origini. Nella lirica di Clanvowe i due volatili si confrontano sugli aspetti positivi e negativi dell'esperienza amorosa fino a sancire la supremazia dell'amore. Certamente la scelta da parte di Milton di questo specifico modello letterario è significativa. L'apertura del poeta alla tematica amorosa si manifesta dal principio in maniera problematica: il canto dell'usignolo subisce la minaccia incombente del cuculo. Il discorso amoroso non viene posto in maniera assertiva ma argomentativa, è passibile di obiezione, se non di negazione. L'Amore, nei *Sonnets*, è un concetto controverso, come i tanti amori di Milton che l'opera affronta: l'amore per la letteratura, l'amor proprio, l'amor di patria, l'amore contingente, l'amore carnale. La libertà dell'autore, sottoposta alle regole del canone, al giudizio di un'epoca storica ossessionata dal rigore morale e dal sospetto, quando non cade nella rete dell'autocensura, pare assumere i contorni della licenza. Il canto dell'usignolo non si spande allora in boschi silenziosi, ma in sottoboschi eloquenti.

Sonnet I apre la raccolta all'insegna di un'ambiguità che è parte costitutiva dell'opera e che prende le mosse da una sorta di distorsione del punto di vista della voce poetante, distorsione dell'ispirazione stessa, che si divincola tra licenza, libertà e censura. L'aspetto linguistico è fondamentale e Honigmann addirittura scorge nel gioco allusivo della scelta dei termini un effetto di comicità implicita:

Eleonora R. J. Aimo
 “e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.
I Sonetti italiani di John Milton
 Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

At the start all is grace and traditional courtliness: then, and only barely perceptible, a greater urgency makes itself heard. *Success in love* signifies at first glance no more than the lady goodwill; *amorous power*, even if granted by Jove, could be quite innocent; Milton, however, steers towards the word *mate*, which has the primary meaning ‘companion’ but in its context also carries an allusion to the vulgar idea of ‘mating’. Having smuggled this idea into the poem Milton ducks down again in the traditional attitude of those who abjectly *serve* and follow in love’s *train*, a fitting conclusion. But perhaps one should say no more than that the *cuckoo*, the slight verbal extravagance of *the rude Bird of Hate* and *my hopeless doom*, the emphatic placing of *mate*, and the general situation, which has gone on *from year to year*, have potentially comic implications which are nevertheless kept in check: the poet expresses two moods, corresponding to the two birds, and tries to defeat the cuckoo and the mood it typifies.⁵

Parlare di ‘comic implications’ è senza dubbio un azzardo, se non una forzatura.

Sarebbe forse meglio dire che l’ironia miltoniana qui si coniuga con un atteggiamento di profondo distacco rispetto alla tematica amorosa. Distacco che si coniuga, con una certa malizia, a una forma di voyeurismo moraleggiante che ritroveremo, rimodulato in termini ben più complessi, nel poema sacro.

Nel Sonnet I sembra sovrapporsi al tema medievale quello shakespeariano dell’usignolo e dell’allodola di *Romeo and Juliet*, opera ambigua sul piano del canone e carica di allusioni linguistiche alla sfera della sessualità. Il contrabbando miltoniano si rivela un gioco poetico di raffinatissima intertestualità, affidato alla potenza allusiva delle scelte linguistiche, e forse il topos letterario assume nuovi, specifici significati. La voce poetante si prepara a districarsi tra gli stridori assurdi del reale e l’ordine armonico dell’artificio poetico.

⁵ *Ivi*, 87.

Una curiosa nota filologica – l’assenza del Sonnet I nel Cambridge Manuscript rispetto alle edizioni del 1645 e 1647 – lascia pensare che la lirica sia nata a posteriori rispetto alla sua numerazione nell’ambito della raccolta, come ogni introduzione che si rispetti. Anzi al proposito Honigmann avanza una serie di considerazioni quanto mai pertinenti:

That the Italian sonnets (II-VI) and Canzone form a self-contained unit is, of course, manifest. And the function of the first English sonnet, as an introduction to the Italian poems, has already struck several commentators – though not, perhaps all the details governed by it. The nightingale, the mate of both the Muse and Love (I. 13), melts into the Italian lady who sings so sweetly and compels the poet’s love. The imagery of I and II reinforces the symbol: the nightingale’s *bloomy Spray* leads into *l’erbosa val* (the flowery vale) and *Là, onde l’alta tua virtù s’infiora* (there, where *blooms* thy lofty might); the bird’s *soft lay* prepares for the lady’s *spirto gentil* (gentle spirit), and the *amorous power* of its song for the *disio amoroso* (amorous longing) induced by the lady.

I shall say no more about the Italian poems except that the last one (VI) links quite e naturally with the second English sonnet (VII).⁶

Tali notazioni sollevano la questione controversa e discussa dai commentatori del principio ordinatore dei *Sonnets*. Buona parte dei sonetti inglesi è datata nel manoscritto di Cambridge e questa datazione consentirebbe di intravedere un criterio cronologico alla base della disposizione dei sonetti nella raccolta. Numerosi studiosi miltoniani come Hanford, Masson, Pyle e Morse hanno però dimostrato, sulla base del confronto tra l’edizione del 1645 e quella del 1673, e sulla base di semplici constatazioni di ordine storico in grado di individuare

⁶ *Ivi*, 67.

termini *ante* e *post quem*⁷, che l'ordine cronologico, tenuto certamente in considerazione dall'autore nell'ambito della struttura della raccolta proprio in virtù della natura occasionale dei componimenti, spesso e volentieri interferisce e dialoga con altre esigenze poetiche. Individuare quali siano le ambizioni artistiche che si celano dietro al *corpus* dei *Sonnet* può rivelarsi utile per dare conto della curiosa interposizione nella raccolta inglese del ciclo italiano, fornendo indizi sulle finalità e sui significati del poetare miltoniano nella “lingua di cui si vanta Amore”. Il rischio dell'impresa potrebbe essere la sovrainterpretazione del testo miltoniano. I *Sonnets* sono ben lontani dalle raffinate architetture dei *Fragmenta* petrarcheschi, e si abbandonano volentieri alle forze centrifughe che entrano in gioco nell'esercizio di un genere poetico d'occasione. Il tempo reale non cede il passo ad una dimensione emotiva della memoria alla ricerca di una storia privata, soggettiva, fragile ed effimera: la poesia dei *Sonnets* trae significato dalla contingenza. Scrive bene Honigsmann quando afferma di intravedere, al di là del principio cronologico, accanto all'imitazione dell'adorato modello ovidiano delle *Odi*, il gusto rinascimentale e post-rinascimentale, tipico del sonetto shakespeariano, per l'“iterative imagery”:

The ‘iterative imagery’ traced by modern critics in Shakespeare’s plays has much the same function as the ‘rivets’ in Horace, and Shakespeare’s sonnets also establish a relationship to each other in the realms of imagery and allusion independently of the logic of story or argument. [...]

⁷ «[The chronological principle] can be disproved by a simple *reduction ad absurdum*. XVIII (on the Piedmont massacre) cannot be before April, 1655: XXII (on the third anniversary of his total blindness) cannot be later than September, 1655; yet between them comes XX (to Lawrence), a sonnet written in winter» (C.J. MORSE, *The dating of Milton’s Sonnet XIX*, «Times Literary Supplement», 15 September 1961, 620).

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

In many seventeenth-century poetical collections the verbal and atmospheric continuity generally conceded in Shakespeare's sonnets is to be found divorced from all pretence of a story.⁸

A prescindere dalla sezione italiana, i *Sonnets* sono costellati da raggruppamenti interni nei quali il criterio di accostamento dei singoli componimenti è affidato alla ricerca di un preciso effetto poetico. Si tratta di piccoli cicli nei quali i singoli sonetti riecheggiano reciprocamente immagini, tematiche, tagli prospettici.

L'accostamento dei sonetti IX e X ad esempio esalta due forme di virtù femminile attraverso una precisa simmetria strutturale.

Nel sonetto IX, indirizzato ad una anonima donna virtuosa, colpisce la circolarità del discorso poetico, che, racchiuso nella struttura rigorosa e sintetica del sonetto, si avvolge attorno ad una spirale che non ammette l'intrusione di forze centrifughe:

Lady that in the prime earliest youth,
 Wisely hast shun'd the broad way and the green,
 And with those few art eminently seen
 That labour up the Hill of heav'nly Truth,
 The better part with Mary, and with Ruth,
 Chosen thou hast, and they that overween,
 And at thy growing vertues fret their spleen,
 No anger find in thee, but pity and ruth.
 Thy care is fixt, and zealously attends
 To fill thee odorous Lamp with deeds of light,
 And Hope that reaps not shame. Therefore be sure
 Thou, when the Bridegroom with his feastfull friends
 Passes to bliss at the mid hour of night,
 Hast gain'd thy entrance, Virgin wise and pure.⁹

⁸ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, 63-64.

⁹ *Ivi*, IX, 12.

L'invocazione alla donna in apertura e in chiusura della lirica enuncia e racchiude il motivo dominante della lirica, modulato attraverso il richiamo iterativo degli *exempla* biblici. Il procedimento compositivo è sottolineato dalla scelta metrica della rima equivoca Ruth / ruth, che come un'eco richiama a distanza la bisavola di Davide, propagando e intensificando la cifra caratteristica della lirica, che assume la forma delicatissima di conversazione sussurrata nel gineceo.

Il sonetto X ricalca la struttura del sonetto IX, sebbene con effetti poetici meno intensi. L'occasionalità della lirica è decisamente più marcata, i nomi, i luoghi e le coordinate storiche svelano quanto nel sonetto gemello era avvolto nel mistero, e che nella sua omissione donava alla donna virtuosa la solennità dell'indeterminato, di ciò che ha a che fare con il divino. Eppure anche Lady Margaret ispira e suggella nobili intenti, quelli della politica, della grandezza umana, della necessità storica:

Daughter to that good Earl, once President
Of Englands Counsel, and her Treasury,
Who liv'd in both, unstain'd with gold or fee,
And left them both, more in himself content,
Till the sad breaking of that Parliament
Broke him, as that dishonest victory
At Cheronéa, fatal to liberty
Kill'd with report that Old man eloquent,
Though later born, then to have known the days
Wherin your Father flourish, yet by you
Madame, me thinks I see him living yet;
So well your words his noble vertues praise,
That all both judge you to relate them true,
And to posses them, Honour'd Margaret.¹⁰

¹⁰ *Ivi*, X, 13.

Anche se lo sviluppo della lode alla donna è decisamente decentrato, dal momento che l'oggetto dell'ammirazione poetica è in realtà James Ley, nell'ambiguità del gioco degli specchi Margaret diventa custode di valori universali.

Le due figure femminili dei sonetti IX e X divengono in questa prospettiva due immagini simboliche, messaggere del sentimento religioso e della ragion di stato, della fede e dell'onore, fissate nei loro universi paralleli e stilizzate dalla parola poetica come miniature preziose.

A parte Emilia, protagonista del ciclo italiano, e questa coppia di donne virtuose, altre due figure femminili orbitano nella raccolta, in due sonetti funebri: il XIV – in memoria dell'amica Katherine Thomason – e il XXIII, per la tradizione dedicato alla seconda moglie Katherine Woodcock, anche se osservatori più attenti al dato biografico come W.R. Parker lo attribuiscono alla memoria della prima consorte del poeta inglese, Mary Powell. Questa, volta però, le due figure femminili sono volutamente separate, per ragioni tematiche, e soprattutto per preservare gli equilibri interni della raccolta. Il sonetto XXIII è infatti inserito in una sezione nella quale predomina la tematica della cecità – non a caso è vicino al sonetto XXII, rivolto a Cyriack Skinner in occasione del terzo anniversario della cecità di Milton – e fa parte di un ciclo più ampio, di materia privata, che va dalla riflessione sulla propria condizione di inabilità alla conversazione con gli amici Skinner e Lawrence. Questa sezione privata dei *Sonnets* è forse la più intensa e si apre con il sonetto XIX¹¹ sulla cecità e si chiude con l'epitaffio

¹¹ «When I consider how my light is spent, | Ere half my days, in this dark world and wide, | And that one Talent which is death to hide, | Lodg'd with me useless, though my Soul more bent | To serve therewith my Maker, and present | My true account, least he returning chide, | Doth God

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

dedicato alla moglie defunta, in cui la tematica della perdita della vista, il gusto classicheggiante e l'ossessione miltoniana per la visione e per la sacralità del rito religioso si fondono ambigualmente con motivi della poesia erotica cortese, con un richiamo testuale diretto al verso che chiude «*Io m'aggio posto in core a Dio servire*» di Giacomo da Lentini: «Full sight of her in Heaven without restrain» . Avremo modo più avanti di percorrere le strade segrete che si celano, forse, dietro le anomalie del sonetto XXIII¹². Per ora limitiamoci a constatare come l'ultimo splendido verso «I wak'd, she fled, and day brought back my night» stabilisca con il verso «When I consider how my light is spent», il primo del sonetto XIX, un curioso rapporto di circolarità, che pare negare una scansione lineare della successione dei sonetti, suggerendo una lettura alternativa, più tortuosa, cifrata, se non addirittura palindroma.

I sonetti XV, XVI e XVII costituiscono anch'essi una sezione a sé stante, questa volta di materia storico-politica, dal momento che sono dedicati rispettivamente a Fairfax, Cromwell e Vane, ai quali va aggiunto il sonetto XVIII sul massacro dei valdesi in Piemonte.

Al di là di queste considerazioni che permettono di individuare dei nodi tematici all'interno della raccolta, i sonetti stabiliscono tra loro dei rapporti

exact day-labour, light deny'd, | I fondly ask; but patience to prevent | That murmur, soon replies, him best, his State | His Kingly. Thousands at his bidding speed | And post o're Land and Ocean without rest: | They also serve who only stand and waite»(*Ivi*, XIX, 22).

¹² «Methought I saw my late espoused Saint | Brought to me like *Alcestis* from the grave, | Whom *Joves* great Son to her glad Husband gave, | Rescu'd from death by force though pale and faint. | Mine as whom washt from spot of child-bed taint, | Purification in old Law did save, | And such, as yet once more I trust to have | Full sight of her in Heaven without restrain, | Came vested all in white, pure as her mind: | Her face was vail'd, yet to my fancied sight, | Love, sweetness, goodness, in her person shin'd | So clear, as in no face with more delight. | But O as to embrace me she enclin'd | I wak'd, she fled, and day brought back my night.», *Ivi*, XXIII, 26.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

analogici attraverso strumenti poetici più raffinati, come nota acutamente Honigmann, che analizza dettagliatamente la funzione di cerniera svolta proprio dal sonetto XVIII¹³ rispetto al ciclo XIX-XXIII:

Milton's intentions in placing side by side sonnets related in theme or atmosphere emerge distinctly when we turn to the one whose date has been most fiercely disputed – *When I consider* (XIX). Whether or not this poem followed immediately after *Avenge O Lord* (XVIII) in the sequence of writing, excellent reasons dictated its present position. Both XVIII and XIX celebrate God's terrible way with His chosen, the slaughtered saints and the talented poet deprived of his sight. And not only there is an important kinship of subject: we should grow conscious also of other resemblances. There is a similar sense of spaciousness in the sonnets. And at the same point in each (l.12) Milton discusses the *triple Tyrant* and the *kingly* state of God, and at the same point proposes to *stand and waite* to serve the other. The *yoak* imposed by Milton's God appears all the more *milde* if 'the reader's mind is held in a certain receptive poise' from sonnet XVIII to XIX, and the poet's *murmur* sounds the more ungrateful if one still hears the *moans* of the unfortunate mountaineers. Reading XIX after XVIII one finds a new dimension of the self-criticism of the more personal poem.¹⁴

D'altra parte un *continuum* della stessa natura lega il sonetto XIX ai sonetti XX¹⁵ e XXI¹⁶ in una chiave non tanto narrativa, quanto piuttosto argomentativa e

¹³ «Avenge O Lord thy slaughter'd Saints, whose bones | Lie scatter'd on the Alpine mountains cold, Ev'n them who kept thy truth so pure of old | When all our Fathers worship't Stocks and Stones, | Forget not: in thy book record their groanes | Who were thy Sheep and in their antient Fold | Slayn by the bloody *Piemontese* that roll'd | Mother with Infant down the rocks. Their moans | The Vales redoubl'd to the hills, and they | To Have'n. Their martyr'd blood and ashes sow | O're all th'*Italian* fields where still doth sway | The triple Tyrant: that from these may grow | A hundred-fold, who having learnt thy way | Early may fly the *Babylonian* wo» (*Ivi*, 21).

¹⁴ *Ivi*, XVIII, 65.

¹⁵ «Lawrence, of virtuous Father virtuous Son, | Now that the Fields are dank, and ways are mire, | Where shall we sometimes meet, and by the fire | Help waste a sullen day, what may be won | From the hard Season gaining: time will run / On smother, till *Favonius* re-inspire | The frozen earth; and cloth in fresh attire | The Lillie and Rose, that neither sow'd nor spun. | What neat repast shall feast us, light and choice, | Of Attic tast, with Wine, whence we may rise | To hear the Lute well touch, or artfull voice | Warble immortal Notes and *Tuskan* Ayre? | He who of those delights can judge, and spare | To interpose them oft, is not unwise» (*Ivi*, XX, 23).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

didascalica: la dura constatazione della mortale perdita del ‘talento’ diviene uno spunto per invitare, nella conversazione amichevole, i compagni di ore tediose e liete all’accettazione del mite gioco divino, unico strumento «to measure life». Nel sonetto XXII il tema si fissa in maniera esplicita e la perdita della vista diviene il simbolo della perdita dell’innocenza, della perdita del mondo, o meglio di un mondo dai contorni precisi, e nel sonetto XXIII il senso della perdita investe anche l’amorosa visione della donna che nei *Sonetti Italiani* la più giovane voce poetante pare poter sfiorare. In questo doloroso percorso di accettazione di sé e della propria condizione emerge, tra i chiaroscuri delle contraddizioni miltoniane, la cifra stilistica caratterizzante del poeta seicentesco:

[...] the poet cannot escape certain all-important ideas, because he identifies himself with them completely. And, of course, Milton’s very style reinforces this impression of his self-concentration and of his personal and continuous presence, just as it does in *Paradise Lost*, where it acted similarly as a unifying device.¹⁷

Secondo un analogo procedimento di organizzazione strutturale il sonetto XIV¹⁸, epitaffio funebre dedicato alla pia amica Katherine Thomason trova la sua

¹⁶ «Cyriack, whose Grandshire on the Royal Bench | Of British *Themis*, with no mean applause | Pronounc’t and in his volumes taught our Lawes, | Which others at their Barr so often wrench; | To day deep thoughts resolve with me to drench | In mirth, that after no repenting drawes; Let *Euclid* rest and *Archimedes* pause, | And what the *Swede* intend and what the *French*. | To measure life, learn thou betimes, and know | Toward solid good what leads the nearest way; | For other things mild Heav’n a time ordains, | And disapproves that care, though wise in show, | That with superfluous burden loads the day, | And when God sends a cheerful hour, refrains» (*Ivi*, XXI, 24).

¹⁷ *Ivi*, 71.

¹⁸ «When Faith and Love which parted from thee never, | Had ripen’d thy just soul to dwell with God, | Meekly thou didst resign this earthy load | Of Death, call’d Life; which us from Life doth sever. | Thy Works and Alms and all thy good Endeavour | Staid not behind, nor in the grave were trod; But as Faith pointed with her golden rod, | Follow’d thee up to joy and bliss for ever. | Love led them on, and Faith who knew them best | Thy hand-maids, clad them o’re with purple beam | And azure wings, that up they flew so drest, | And spake the truth of thee in glorious Theams |

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

collocazione accanto al sonetto XIII¹⁹ in onore del musicista Henry Lawes in virtù della citazione dantesca che chiude quest'ultima lirica e che evoca le miti anime del Purgatorio che aspirano al destino ultraterreno di cui gode in eterno l'anima devota di Mrs Thomason.

Alla luce di queste considerazioni il criterio cronologico per l'organizzazione strutturale dei *Sonnets* pare sottoposto a una serie di interventi che hanno a che fare con intenti stilistici e urgenze comunicative più profonde. Si potrebbe azzardare a leggere in queste trasgressioni al principio cronologico un preciso intento di estendere al principio ordinatore della raccolta il gusto del 'parlar disgiunto' che tanto caratterizza la produzione miltoniana e che diviene una forma particolarissima di 'poetar disgiunto', che si diverte a forzare l'ordine naturale, ovvero cronologico, al fine di scoprire un nuovo, sofisticato, manieristico e sorprendente effetto poetico.

Assodate queste premesse, nell'analisi del ciclo italiano l'aspetto strettamente cronologico non deve essere sottovalutato. La dislocazione dei *Sonetti* in apertura dell'opera impone infatti al lettore l'obbligo di motivare tale scelta e di stabilire se essa abbia a che fare solo con il dato biografico o con intenzioni compositive e stilistiche più profonde.

Before the Judge, who thenceforth bid thee rest | And drink thy fill of pure immortal streams» (*Ivi*, XIV, 17).

¹⁹ «*Harry* whose tuneful and well measur'd Song | First taught on English Musick how to span | Words with just note and accent, not to scan | With *Midas* Ears, committing short and long; | Thy worth and skill exempts thee from the throng, | With praise enough for Envy to look wan; | To after-age thou shalt be writ the man, | That with smooth aire couldst humor best our tongue, | Thou honour'st Verse, and Verse must lend her wing | To honour thee, the Priest of *Phoebus* Quire | That tun'st their happinest lines to Hymn, or Story. | *Dante* shall give Fame leave to set thee higher | Then his *Casella*, whom he woo'd to sing | Met in the milder shades of Purgatory» (*Ivi*, XIII, 16).

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Il problema della datazione dei *Sonnets* è stato a lungo oggetto di discussione da parte degli studiosi, in particolare in relazione all'esperienza del viaggio in Italia.

L'interesse degli studiosi contemporanei italiani e anglosassoni del poeta inglese, anzi, parrebbe concentrato più sull'esperienza del viaggio che sui precedenti esercizi poetici in lingua italiana, e questo dato è indicativo, poiché in qualche modo rispecchia il significato e il peso che Milton ha voluto dare all'esperienza italiana in funzione della costruzione della propria immagine di intellettuale, a prescindere, forse, dai propri reali interessi letterari. Eppure un'analisi attenta delle implicazioni del viaggio in Italia (1638-39), di fatto posteriore, come ha dimostrato John Carey, ai sonetti italiani (1629), può offrire utili strumenti per una chiave di lettura degli scritti poetici in lingua italiana e del loro ruolo all'interno della raccolta del 1645.

Il Carey parte dalle considerazioni di John Smart, il primo studioso miltoniano che nel 1921 attribuì la datazione dei sonetti a un periodo anteriore al viaggio in Italia. Il Carey rinforza la tesi di Smart attraverso una serie convincente di considerazioni. L'elegia VI, scritta nel 1629, offre precise indicazioni in relazione alla datazione dei *Sonetti italiani*:

Te quoque pressa manent patriis meditata cicutis,
Tu mihi, cui recitem, judicis instar eris.²⁰

²⁰ J. MILTON, *Poemata. Poesie latine, greche italiane*, Bari, Palomar, 1998, VI, 94.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

La critica precedente ha letto in «*patriis meditata cicutis*» un riferimento a *The Nativity Ode*, ma il critico oxoniense avanza un'ipotesi diversa e piuttosto convincente:

The only person mentioned in *Elegy VI*, 89 is Diodati: the only pronoun *Te. Patriis* refers, then, not to Milton's fatherland but to Diodati's. *Patriis meditata cicutis* is equivalent not to 'in English' but to 'in Italian'. In the *Argumentum* prefaced to his *Epitaphium Damonis* Milton was later to remember once more that Diodati was ex urbe *Hetruriae Luca paterno genere oriundus* (descended on his father's side from the Tuscan city of Lucca), and in the work itself he calls Diodati, though born in England, a Tuscan:

...et *Thuscus* tu quoque *Damon*,
Antiqua genus unde petis *Lacumonis* ad urbe. (*Epitaphium Damonis*, 127-8)

One of the Italian sonnets (*Diodati, e te'l dirò con meraviglia...*) is actually addressed to Diodati, showing that Milton had his friend in mind as a likely auditor when he was writing. It was probably the previous sonnet (*Qual in colle aspro, alimbrunir di sera...*) which Milton was particularly thinking of when he used the word *cicutis* with its pastoral connotations in telling his friend about the Italian poems.²¹

Curiosamente il poliglotta Milton, dopo il viaggio in Italia, abbandona definitivamente gli esercizi poetici in volgare italiano, fatto che spinge John K. Hale a concludere il suo saggio *The Multilingual Milton and the Italian Journey* con la domanda, cruciale per l'oggetto della presente ricerca: «Should we speak, not of Milton choosing a language, but rather of a language choosing him?»²²

Le poche considerazioni che il poeta ha riservato all'esperienza italiana, in *Areopagitica*, nella *Second Defense* di *The Reason of Church-Government* e nelle

²¹ J. CAREY, *The Date of Milton's Italian Poems*, «The Review of English Studies», 14, 56 (November 1963), 385-86.

²² J.K. HALE, *The Multilingual Milton and the Italian Journey*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions*, a cura di Mario A. Di Cesare, Binghamton-New York, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, 1991, 568.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

lettere private, lasciano notevole spazio alle interpretazioni dei critici. Se da un lato è senza dubbio fuorviante vedere nel viaggio in Italia la svolta letteraria miltoniana, prospettiva che riduce il tormento del letterato al mero dato biografico, altrettanto fuorviante sarebbe sottovalutarne l'importanza. Dopo questa esperienza Milton si sperimenta come poeta in lingua inglese, e l'esperienza si sedimenta nella memoria, insieme agli studi giovanili, per riaffiorare a ventotto anni di distanza sotto forme nuove, affrancate dal biografismo. Anche Dustin Griffin, uno dei critici più scettici rispetto all'effettivo valore dell'esperienza italiana di Milton, pur ritenendo, forse non a torto, che «the Italian journey rather confirmed an older pattern than provided a new one»²³, è costretto ad ammettere che «it is reasonable to suspect that it was the Italian journey which placed firmly in Milton's mind some important literary models after which he would pattern his own work», e a citare *La Gerusalemme Liberata* come «a 'diffuse' model of the epic he imagined writing one day»²⁴.

Alla luce di queste considerazioni è possibile trarre alcune conclusioni che saranno presupposti fondamentali dell'analisi dei *Sonetti italiani*. La prima ha a che fare con una scelta precisa di genere: la dislocazione dei *Sonetti italiani* in apertura dei *Sonnets* sottolinea l'intento miltoniano di sperimentare la forma metrica omaggiando una tradizione nella quale risiedono le radici più profonde della tradizione. Milton cerca di ritagliare nella storia del sonetto inglese una propria cifra stilistica originale attraverso un'operazione di ispirazione umanistica.

²³ D. GRIFFIN, *Milton in Italy: The Making of a Man of Letters?*, in *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions...*, 26.

²⁴ *Ivi*, 21.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Poco importa che questo implichi una scelta di maniera: per Milton poetare in italiano, poetare in inglese alla maniera italiana, è una forma di consacrazione, di ambiziosa autocelebrazione. Il poeta inglese preferisce polemizzare con la freschezza e la produttività del sonetto inglese contemporaneo. L'effetto è altisonante, pedantesco, raffinato. Insomma anche nel genere del sonetto Milton individua la propria cifra stilistica caratterizzante. Ancora una volta il poeta inglese mostra la propria domestichezza nella manipolazione del genere letterario, così ben identificata da Bertinetti quando descrive Milton come un «ridefinitore di generi».

La produzione sonettistica miltoniana entra a far parte della storia della letteratura inglese a seguito della grande fioritura del genere che aveva caratterizzato l'età elisabettiana. La tradizione inglese del sonetto, nel corso del XVI secolo, aveva rinnovato in maniera decisiva le forme delle origini. Determinante fu l'intervento di Wyatt, che propose con successo una contaminazione della struttura strofica del sonetto petrarchesco con quella dello strambotto di Serafino de'Ciminelle, una forma poetica di tradizione popolare costituita da una sola strofa di otto versi di cui sei a rima alternata e due a rima baciata. La nuova struttura del sonetto inglese ridisegna l'ordine dei versi delle terzine trasformandole in una quartina e un distico a rima baciata. Sulla base di questo nuovo schema strofico Spencer, i grandi poeti dell'Elizabethan sonnet vogue e Shakespeare misurarono la propria abilità nelle scelte relative allo schema rimico.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Milton, l'ultimo sperimentatore del genere e l'unico poeta inglese che si cimenta nella produzione di sonetti in lingua italiana, scelse di ritornare alle forme delle origini, al punto da comporre un *unicum* letterario, un sonetto caudato in lingua inglese:

Because you have thrown off your Prelate Lord,
 And with stiff Vowes renounc'd his Liturgie,
 To seise the widdow'd whore Pluralitie,
 From them whose sin ye envied, not abhorred,
 Dare ye for this adjure the Civil Sword
 To force our Consciences that Christ set free,
 And ride us with a Classic Hierarchy
 Taught ye by mere A. S. and *Rutherford*?
 Men whose life, Learning, Faith, and pure intent,
 Would have been held in high esteem with *Paul*
 Must now be nam'd and printed Hereticks
 By shallow *Edwards* and Scotch What d'ye call:
 But we do hope to find out all your tricks,
 Your plots and packing wors then those of *Trent*,
 That so the Parliament
 May with their wholsom and preventive Shears
 Clip your Phylacteries, though bauk your Ears,
 And succour our just Fears,
 When they shall read this clearly in your charge
New Presbyter is but *Old Priest* writ Large²⁵

Naturalmente una scelta di questo genere non può che celare degli intenti artistici e poetici precisi, come spiega Spiller:

Though Milton could not have known it, he at the end of the Renaissance sonnet's career in Britain was returning it to its beginnings. Guittone d'Arezzo would have recognized in Milton's civic moralism a kindred attitude; whether satirical or laudatory, it comes in both men from a created persona who is morally experienced, and talks even to social superiors with avuncular

²⁵ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets*..., 27.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

compliment or, if need be, reproof. This is, of course, one of the functions of the occasional sonnet at any time: Drummond wrote a number of sonnets in that mode. But Milton is exceptional in his direct adoption of an Italian pattern, an Italianate rhetoric and a persona neither conventionally Petrarchan nor penitentially religious: the civic humanist, servant and adviser, and also poet and moralist, is his projected /I/ throughout. Because this is a persona designed to sound like a guide, philosopher and friend, and because Milton himself stood in something like that relation to later poets, the sonnets are easily read as intimate poems, and their ode of discourse became congenial to Romantic poets in Britain.²⁶

Il fascino della produzione sonettistica miltoniana risiede proprio in questa circolarità rispetto alla tradizione del genere, all'insegna della quale Milton elabora il proprio punto di vista, la propria peculiare voce poetante.

Naturalmente in questa prospettiva l'esperienza miltoniana con la letteratura italiana e lo spirito compositivo alla base della stesura dei *Sonetti* diventano un dato imprescindibile. Il viaggio in Italia fu solo il culmine, forse deludente, di un percorso linguistico e culturale squisitamente letterario e profondamente idealizzato. La lingua e lo stile dei *Sonetti* sono il frutto delle ambizioni letterarie giovanili e degli studi di precisi modelli. Per comprendere e analizzare i meccanismi interni dei *Sonetti italiani* e il loro dialogo con la produzione in lingua inglese sarà dunque necessario appuntare l'attenzione su tali modelli.

²⁶ M.R.G. SPILLER, *The Development of the Sonnet*, London-New York, Routledge, 1992, 196.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

Capitolo IV

La misura della *gravitas* del discorso amoroso

[...] Milton aveva i suoi modelli di cera: le sue cere erano la sintassi latina, la polpa classica delle parole che egli rivestiva d'una sottile veste inglese. Le sue solenni parole, le sue maestose frasi... eran patrizi inglesi che si ricordavano d'esser stati una volta senatori romani, erano eserciti barbarici che marciavano al passo delle legioni romane. Un'aria di sortilegio emana da quei versi, come dai quadri di Poussin. Questo era, per dirla con T.S. Eliot, il solenne gioco di Milton.¹

Quando Mario Praz, parafrasando Eliot, descrive la lingua e il metodo compositivo di Milton individua perfettamente il rapporto manieristico che il poeta inglese instaura con il modello, che trova sublime rappresentazione nella gestualità inquietante, retorica e raggelata della statua di cera. Il critico italiano, che concentra la propria attenzione sull'esercizio di stile umanistico del poeta inglese, trascura il peso della lingua e della letteratura italiana nella logica del 'solenne gioco' miltoniano. In realtà nel museo delle cere di Milton la sezione di italianistica è ampia e variegata, e nell'ambito dell'analisi dei *Sonetti italiani* la questione della lingua deve essere estesa al genere, ai *topoi*, allo stile, alle suggestioni inconscie. Questa sezione si concentrerà sugli aspetti tecnici del poetare miltoniano nella «lingua di cui si vanta Amore», anche perché, come ben chiarisce Melchionda, la poesia dei *Sonetti italiani* ha un'attitudine metapoetica:

[...] nelle poesie italiane il tema amoroso è intrecciato, anzi soggiogato dalla riflessione sul poetare, e sul poetare in altra lingua, nella lingua eletta della poesia d'amore: l'incontro con la donna

¹ M. PRAZ, *Milton e Poussin*, in *Bellezza e bizzarria*, Milano, Mondadori, 1960, 306-7.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

italiana figurerebbe l'incontro con la poesia italiana, e le poesie che lo narrano dunque le poesie che narrano se stesse, il loro farsi (altra convenzione: il sonetto che ha per tema il far sonetti).

(...)

Il monocanzoniere, o ghirlandetta o altra botanica letteraria, contiene, sì, un nucleo tematico omogeneo e monoglotto, un vago romanzetto d'amore; ma 'narra' anche, in inglese, una situazione (pre-erotica) d'ingresso nella poesia d'amore e l'avvenuta uscita da quella situazione e poi da quella esperienza di poesia, o meglio da quel sottogenere poetico e dalla sua lingua di elezione.²

Sebbene le considerazioni di Melchionda in merito al 'vago romanzetto d'amore' raccontato dai *Sonetti italiani* possano essere decisamente ridimensionate nell'ambito della complessità dell'ispirazione miltoniana, la riflessione sulla poesia e sul suo farsi è senza dubbio uno dei caratteri dominanti del minicanzoniere e del suo valore sociale, letterario e personale nell'ambito dei *Sonnets*. Anzi, forse la scelta dell'esercizio di stile nella volgar lingua assume un carattere quasi didascalico, riallacciandosi alle salde radici di quella tradizione letteraria che aveva non solo inventato ma riccamente declinato il genere che da il titolo all'opera; genere che ormai la letteratura inglese sentiva come proprio al di là del *wit* del colto letterato umanista anglosassone.

In questa ottica è opportuno riflettere sull'origine profonda di quel paradosso individuato dal giovane e appassionato Eliot, una ragione squisitamente letteraria:

La cecità di Milton ha grande importanza per il mio discorso. Non voglio sostenere che il diventar cieco nel mezzo della vita basti a determinare l'intera natura poetica di un uomo. La cecità deve essere

² M. MELCHIONDA, *Le poesie italiane di John Milton*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa* (atti del XXI Convegno interuniversitario: Bressanone, 6-9 luglio 2000), a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma, Il calamo, 2002, 99-100.

Eleonora R. J. Aimo

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

considerata in relazione al carattere e alla personalità di Milton, e alla particolare educazione che egli ricevette. Bisognerà anche tener conto della sua dedizione all'arte della musica, di cui era ben esperto. Se Milton fosse stato un uomo di sensibilità molto acuta – dico acuta in tutti e cinque sensi – la sua cecità non avrebbe avuto tanta importanza. Ma per un uomo la cui passionalità, quale che fosse, s'era avvizzita precocemente nello studio, e il cui maggior dono naturale era l'udito, la cecità fu di grande conseguenza. Sembrerebbe che lo abbia aiutato a concentrarsi su ciò che poteva far meglio.³

La ferocia del giovane critico si acuisce e si moltiplica quando introduce il modello shakespeariano come termine di paragone e di confronto:

L'immaginazione visiva di Milton non fu cospicua in nessun periodo della sua poesia. (...)

Il paragone con Shakespeare ci dà un'altra indicazione sulla peculiarità di Milton. In Shakespeare, più che in ogni altro poeta inglese, la combinazione delle parole offre una perpetua novità; il loro significato diviene più vasto che non sia quello di ciascuna individualmente considerata: così «procreant crandel», «rocky wood». Le immagini di Milton non ci danno questo senso dei particolari, e il senso delle singole parole non è accresciuto dalla combinazione. La sua lingua, e si vorrebbe dire senza denigrazione, è *artificiosa e convenzionale*.⁴

Abbiamo già visto come nel corso degli anni Eliot ridisegni, sfumandoli, i contorni della 'questione della lingua' miltoniana aperta nel saggio del 1936, eppure queste notazioni giovanili sulle scelte linguistiche e stilistiche del poeta inglese sono un utile spunto per individuare una prospettiva di analisi alternativa che, partendo dagli stessi presupposti, presenti sotto una luce nuova le ragioni di tali scelte. Il punto di vista eliotiano è non solo anglofono ma superbamente anglocentrico. Nel saggio il critico sottopone la poesia miltoniana a un confronto

³ T.S.ELIOT, *Sulla poesia e sui poeti*, tr. it., Milano, Bompiani, 1960, 154.

⁴ *Ivi*, 155-56.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

puntuale con i grandi autori della letteratura inglese, da Shakespeare a James, da Blake a Joyce. Eliot ricerca nei versi miltoniani l'ispirazione barbarica, ma la grandezza e l'originalità della poesia di Milton risiede invece nella raffinatezza concettosa e, sì, artificiosa e retorica dell'*imitatio* umanistica e nelle bizzarre conseguenze dei travasi linguistici che fanno dell'inglese miltoniano una lingua babilonica e tentacolare. La poesia di Milton affonda le proprie radici in una tradizione ben codificata, una tradizione non propriamente inglese, ma europea *tout court*. Il risultato è un eclettismo linguistico e stilistico nel quale la complessa stratificazione geologica dell'ispirazione poetica viene ricercata, moltiplicata e ostentata.

I *Sonnets* sono un'opera cruciale per comprendere il metodo compositivo miltoniano, che è sempre in bilico tra due mondi, o meglio più mondi, lingue, tradizioni letterarie. La cultura umanistica è il filo conduttore che rende possibile l'incontro e il confronto tra questi mondi e Milton, in un sublime gesto di maniera, vuole divenire il padre dell'umanesimo inglese, vuole immettere la sua lingua e la sua cultura in quella conversazione letteraria, dotta e difficile, che caratterizzò l'Umanesimo e il Rinascimento in Italia. La scelta del genere, in questa prospettiva, diviene fondamentale, e Milton, novello Petrarca d'oltremania, ricerca nei suoi *fragmenta* l'architettura del ponte tra due mondi. Potremmo dire che l'intera opera ha dunque un'attitudine metapoetica e autoreferenziale, e offre al lettore la possibilità di cogliere la complessità di un metodo compositivo eclettico, animato da ispirazioni molteplici.

Eleonora R. J. Aimo
 “e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.
I Sonetti italiani di John Milton
 Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Lo schema del sonetto Miltoniano è tendenzialmente italiano, anche per quanto riguarda le liriche in lingua inglese, e se l'incursione nella poesia d'amore del bel paese è, dal punto di vista strettamente tematico, alloglotta, dal punto di vista delle scelte metriche e stilistiche è invece coinvolta in un dialogo continuo con le soluzioni adottate nella produzione sonettistica in lingua inglese.

La struttura del sonetto inglese, variamente esplorata in una grande varietà di schemi rimici da Wyatt, Sidney, Spenser e Shakespeare, e caratterizzata da tre quartine e un *couplet* finale in pentametri giambici, non solo viene tendenzialmente normalizzata sulla base della partizione tradizionale italiana in quartine e terzine, ma viene spesso anche contaminata con le soluzioni metriche e i vezzi del sonetto italiano. Lo si rileva ad esempio nelle scelte rimiche dell'ottetto Miltoniano ABBA ABBA, ricorrente anche nella produzione di Wyatt e Sidney, ma rimodellato da Spenser e Shakespeare rispettivamente nelle forme ABAB BCBC e ABAB CDCD. Come spiega bene Melchionda però, è soprattutto la modulazione miltoniana del sestetto a riservare le maggiori sorprese:

Dei quattro sonetti che si chiudono con un *couplet*, e dunque "all'inglese", paradossalmente tre (III-V) sono in italiano, nessuno provvisto di pausa sintattica canonica; gli altri due in nostra lingua (II e VI) intrecciano uno schema rimico amatissimo da Petrarca, dunque normativo, una soluzione sintattica assai particolare, su cui si tornerà, che adombra ma non realizza una chiusa "inglese"; dei tre, infine, che adottano la terza quartina a rima nuova e incrociata – la soluzione proposta nel secolo precedente dal primo sonettista inglese, Sir Thomas Wyatt – solo uno è chiuso da un *couplet* rimato (XVI), gli altri due (XI, XV) da una specie di "coda", che riprende nell'ordine le due rime già usate.⁵

⁵ M. MELCHIONDA, *Le poesie italiane di John Milton*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa...*, 85.

Eleonora R. J. Aimò

"e'l cantar che di mezzo l'hemisfero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

In questo gioco di echi letterari e rimodulazioni, e nel gusto della ricerca della norma e al contempo della sua infrazione, si coglie quella che è l'attitudine più profonda della poesia miltoniana. In questa prospettiva l'assunto eliotiano perde di peso, perché l'immagine evocata dalla parola poetica di Milton non è quella dell'immediatezza visiva auspicata dal giovane poeta modernista, ma quella, più astratta, della poesia in sé, del genere in sé e delle sorprese che può riservare attraverso il recupero e lo scompaginamento dei suoi sostrati.

La tradizione siciliana aveva inventato la forma del sonetto e lo aveva consacrato alla potenza immaginativa della visione, ma la mediazione petrarchesca, oltre a canonizzare la forma metrica, ne aveva smaterializzato il linguaggio al punto da creare un sottogenere preciso e autonomo rispetto alla forma delle origini. I *Sonetti italiani* non possono essere poesia della visione perché la coscienza storica in merito al genere del loro autore ha nella logica compositiva un peso specifico determinante. Milton è un poeta manierista, ed è quindi anche un poeta della crisi, la crisi di un modello che vuole essere indagato, recuperato, consacrato *ad aeternum*. C'è qualcosa di barocco nella parola poetica miltoniana, ma il gioco prospettico messo in atto non è quello visionario delle volte delle chiese barocche, ma chiama in causa un'ossessione quasi archeologica per la prospettiva storica che si cela dietro il genere letterario. Il genio poetico risiede nella capacità di rimaneggiare quanto sedimentato dalla storia del genere stesso.

I *Sonetti italiani* sono certamente improntati alla norma del petrarchismo, ma ci sono altre influenze letterarie che determinano in maniera cruciale gli indirizzi linguistici e stilistici dei componimenti.

Eleonora R. J. Aimo
 “e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.
I Sonetti italiani di John Milton
 Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Gli storici miltoniani hanno sempre dato grande rilievo alla frequentazione dell'autore con l'opera del Della Casa, la cui raccolta di *Rime et prose* sarebbe stata acquistata da Milton nel dicembre 1629, ma il corpus della produzione poetica dell'autore seicentesco rivela ben più vaste conoscenze della letteratura italiana, dalla poesia delle origini e i trecentisti fino a Marino, ma è soprattutto la poetica dei *Discorsi* del Tasso a influenzare e determinare le scelte miltoniane. L'esperienza poetica tassiana, nel caso di un'opera come i *Sonnets*, agisce su molteplici livelli. In primo luogo influenza la scelta di inquadramento del genere, che, nel caso di Milton, partendo dalla formulazione bembiana del sonetto come forma di poesia pubblica d'occasione, individua e codifica il sottogenere del sonetto eroico, come ben spiega F.T. Prince nel volume *The Italian Element in Milton's Verse*:

The efforts of Bembo and its followers to enrich Italian verse with classic refinements were made chiefly within the limits of the sonnet. The reasons for this are obvious enough. Not only was the sonnet the natural medium, at that time and for two or three centuries to come, for the love-poetry which, no less naturally, formed the bulk of Italian lyric verse; it was also, by virtue of its limited scope and clear yet complex structure, a form which could be carefully polished, and one in which it was possible to concentrate upon small technical innovations and experiments.

The elaborate Latinate diction which was eventually to emerge in Tasso's epic poetry therefore made its first appearance in the sonnets of Bembo e Della Casa. The position of the sonnet in relation to the development of epic diction is the same in the history of Italian sixteenth-century poetry as it is in the work of Milton, for in both cases the style which is to achieve such expansion is tested earlier in this small scale. Almost all Milton's sonnets fall within the category of what Tasso called 'Heroic Sonnets' – a form of which he himself produced nearly five hundred examples. But Tasso was alone in making a separate category for this type of sonnet and in exploiting it with such devastating thoroughness: the type of sonnet is best

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

regarded as a by-product of the movement to Latinize Italian verse which occupied the first half of the sixteenth century. Its antecedents may be found in Petrarch and Dante, but it is first given prominence by Bembo and raised to perfection by Della Casa.⁶

Certamente, in considerazione della prospettiva multilingue e della dizione solenne e classicheggiante che caratterizzano la poetica miltoniana, è facile capire come lo sperimentalismo dei sonettisti italiani del Cinquecento e la codificazione eroica del genere potessero catalizzare l'attenzione del poeta inglese. Nel complesso, infatti, la lingua dei *Sonetti italiani*, pur conservando uno stretto legame con le influenze petrarchesche - e non potrebbe essere altrimenti, in considerazione della tematica affrontata nei componimenti - è decisamente improntata alle forme dell'italiano del Cinquecento, come ben spiega Sergio Baldi nel saggio *Poesie italiane di Milton*:

Abbiamo già detto che linguisticamente le poesie italiane di Milton sono quasi ineccepibili. L'editore moderno che volesse darne un testo di lettura non avrebbe da intervenire che su questioni di grafia come normalmente si fa; e non sarebbe stata gran cosa nemmeno correggere «mostra si» e «scosso mi», «al imbrunir» e «bel Arno», «spreggiar» e «degli occhi» (per «dagli occhi»), alcuni dei quali, del resto, vagamente giustificabili.

Altri invece hanno sollevato maggiori obiezioni. Rolli e Baretto volevano emendare «De pensieri leggiadro» (VI. 6) in «Di pensieri leggiadri», ma in italiano abbiamo «leggiadro di forme». L'Olivero, poi, era ancor più esigente: ma il «qual» di «qual tuo spirito gentil non innamora» (II. 4) è dantesco; «imbrunir di sera» (III. 1) ha un precedente in Petrarca («Come imbruni veggio la sera»); «avezza» (III. 2) è nel Bembo e nell'Ariosto, e quand'anche il «se» di «Se la tua speme sia mai vana» (C. 5) avesse significato augurale, avrebbe precedenti nel Sannazzaro e nel Varchi. Non vedo perché ci si debba

⁶ F.T. PRINCE, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford, At the Clarendon Press, 1954, 14-15.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

maravigliare se un poeta che scrive in italiano cinquecentesco usa «insù» (III. 6) e «volse» (III. 11 e 12) – o anche «truova» (II. 12) e «vaglia» (II. 13) aggiungo io – tanto più se scrive «a l'altrui peso» (III. 11) invece che «a spese d'altri». Anche «degli occhi» per «dagli occhi» potrebbe essere petrarchesco. Milton conosceva bene il suo italiano, tanto bene da che si permise di intervenire.⁷

Le note linguistiche di Baldi ci danno delle indicazioni stilistiche precise, e non solo, ci danno la misura di quelle che erano le frequentazioni letterarie miltoniane in lingua italiana. Uno degli aspetti più sorprendenti del ciclo italiano risiede nel fatto che un'analisi approfondita dell'uso linguistico scopre in questi testi un raffinato tessuto di reminiscenze letterarie e vezzi poetici che segnalano un livello molto alto di competenza linguistica. Ancora più sorprendente di certe licenze riservate alla grafia è la complessa elaborazione della struttura sintattica dei versi e la padronanza della lingua che si cela dietro la musicalità e l'ipermetria di questi versi.

Forse, nel considerare quelle che sono le principali influenze che hanno caratterizzato l'elaborazione dello stile miltoniano in lingua italiana, il peso attribuito all'opera del Della Casa andrebbe ridimensionato a favore di una maggiore considerazione della mediazione letteraria operata dal Tasso, o meglio, considerare l'influenza di Della Casa nel quadro più articolato della mediazione tassiana. Questa distinzione è principalmente legata alle interpretazioni della *gravitas* dell'acasiana nell'ambito della polemica tra Tasso stesso e il Varchi in merito alla destinazione tematica dello stile grave. L'indirizzo di Varchi è quello della poesia filosofica, mentre quello tassiano si concentra sulla gravità sublime

⁷ S. BALDI, *Poesie italiane di Milton*, «Studi secenteschi», 7 (1966), 109 -10.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

della poesia in sé e sulla sua funzione di strumento conoscitivo svincolato dalle categorie filosofiche. Nell'ambito di questa polemica la bilancia della poesia miltoniana pende, forse inconsapevolmente, dalla parte delle posizioni tassiane: Milton era sì un poeta di suono e non di visione, ma era pur sempre un poeta che prediligeva la rappresentazione – roboante, maestosa, concettosa – al concetto in sé. D'altra parte lo stesso Baldi individua nell'opera di Petrarca, di Tasso e di Bembo le maggiori influenze poetiche che agiscono sui *Sonetti italiani*:

Il Tasso, infatti, appare come la fonte maggiore della lingua poetica di Milton, anche se le sue poesie italiane tassiane a prima lettura non sembrano. Si osserverà, infatti, che nelle nostre note proprio il Tasso appare con una frequenza secondo solo al Petrarca (...). C'è poco o nulla, anche nel Varchi e nel Della Casa, che non possa essere invece rimandato o al Petrarca o al Bembo o al Tasso (...).⁸

Tasso si ispira alla difficoltà del linguaggio poetico del Della Casa quando elabora la poetica della «locuzione artificiosa» nei *Discorsi dell'arte poetica*; e non solo, anche la struttura del sonetto tassiano, come abbiamo visto, deriva dalla pratica poetica rinascimentale bembiana e dellacasiana. La poetica del Monsignore è improntata alla ricerca e alla modulazione del registro della *gravitas*, una delle ossessioni della ricerca poetica tassiana, oltre che uno dei nodi centrali del dibattito degli intellettuali del Cinquecento, da Bembo a Speroni, da Varchi a Ruscelli. Ora, la *gravitas* è un'architettura che investe la forma e la sostanza della parola poetica e dunque, di per sé, necessita una rimodulazione del linguaggio

⁸ *Ivi*, 113-14.

poetico petrarchesco e la scelta di un preciso indirizzo tematico. Scrive Tasso a proposito della moda dellacasiana diffusa tra i giovani poeti contemporanei:

Questa novella schiera di poeti, ch'ora comincia a sorgere; i quali, quando abbiano imitato nel Casa la difficoltà delle desinenze, il rompimento de' versi, la durezza delle costruzioni, la lunghezza delle clausole, e 'l trapasso d'uno in un altro quaternario, e d'uno in un altro terzetto, ed insomma la severità (per così chiamarla) dello stile, a bastanza par loro ciò aver fatto.⁹

La critica pungente del poeta trova un importante riscontro nel volume di Davide Colussi *La costruzione e l'elaborazione linguistica e stilistica del canzoniere chigiano di Torquato Tasso*, opera che, seguendo gli indirizzi di Caretti, si concentra su un'analisi linguistica attenta delle giovanili *Rime eternee*; secondo Caretti infatti la prima produzione ferrarese e il suo travagliato destino di continua rielaborazione consentirebbero di individuare le direttrici dell'evoluzione del pensiero poetico tassiano in rapporto alle opere maggiori. Colussi affronta nel volume uno studio attento del manoscritto Chigiano L VIII 302 come cruciale testimonianza autografa dell'intervento rielaborativo sulle rime amorose alla base dell'unica stampa voluta dall'autore - l'Osanna 1591- e rileva una direttrice correttoria anomala rispetto alla vicenda rielaborativa della *Liberata-Conquistata*. Lo studioso delinea i contorni dell'operazione definendola «un processo in atto di remissione del sublime» e sottolinea come gli interventi correttori dell'autore siano tendenzialmente rivolti all'attenuazione e all'espunzione degli stilemi iconici della *gravitas*, come se l'autore riconoscesse una discrasia tra la materia

⁹ T. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Prose diverse di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1857, 117.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparate
Università degli Studi di Sassari

lirica e gli accenti stilistici scelti in gioventù. Nel complesso Colussi legge nelle scelte autografe di emendamento un indirizzo petrarchesco, in contrapposizione a scelte stilistiche di maniera dellacasiana, che a posteriori erano state ritenute non adatte alla vaga e fragile materia delle rime giovanili.

Andrea AFRIBIO, nel volume *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, spiega bene i confini riconosciuti alla *gravitas* dalla poetica dellacasiana:

A differenza dei suoi imitatori il Casa non fa dello stile una maniera, non dispensa a caso i segni testuali della gravità, ma solo lì dove la materia li richiede. Seguendo le indicazioni tassiane, non li richiede il «dolcissimo» *Dolci son le quadrella*, testo in cui si parla di «dolcezze d'amore», non dell'«asprezza e rigidità dell'alpi, o della rigidità del ghiaccio, ove son puniti i traditori di Dante», per cui ogni verso deve essere ed è «facile, corrente, molle e soave». Ad un collaudo sulla pagina tutto tiene, con le dovute deroghe nella conversione della teoria in prassi. I *punti*, direbbe il Muzio, sono rispettati tra blocchi strofici e anche, quasi senza eccezione, tra verso e verso. Dunque nessun *enjambement*, a parte lo snodo tra secondo e terzo verso già puntualmente rilevato dal Tasso: «una volta sola l'un verso entra nell'altro». È l'iteratività e l'anaforicità su cui è impiantato il testo che esclude per definizione un movimento a spirale; ed è poi la sua provenienza, la sua afferenza. Voglio dire che l'iterazione di *dolce* ci fa risalire al 205 dei *Fragmmenta* petrarcheschi *Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci*, ad un testo perfettamente svolto sulla sincronia tra verso e frase.¹⁰

Abbiamo già visto come la poesia dei *Sonnets* sia tendenzialmente improntata alla *gravitas* sia nelle scelte tematiche che stilistiche e come la poetica di Milton abbia in un certo modo radicalizzato gli indirizzi tassiani al punto da trasformare 'la questione di stile' in 'questione di lingua', ma in questo quadro i *Sonetti*

¹⁰ A. AFRIBIO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001, 90.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

italiani finiscono per occupare una condizione ambigua. Le liriche infatti, nell'ambito di una metrica tendenzialmente sincronica ammettono l'inserzione di forti inarcature del verso e di particolari scelte linguistiche e stilistiche. Potremmo pensare che Milton sia tra quella « novella schiera di poeti » che si appigliano alla maniera dellacasiana, ma questa possibilità non terrebbe conto né delle specifiche scelte tematiche che caratterizzano i *Sonnets* né della scaltrita consapevolezza miltoniana in merito al genere. Se il poeta seicentesco avesse scritto dei sonetti d'amore in lingua inglese, forse avremmo avuto un riscontro più preciso, ma il solo fatto di espungere la tematica dalla produzione sonettistica anglofona diventa a questo punto un dato più che significativo. Come se nella divagazione poetica in lingua italiana l'autore orchestrasse un dialogo non tanto su una vicenda amorosa in sé, ma su modelli precisi, e costellasse dunque le liriche di segnali stilistici che invitassero il lettore a individuare una materia specifica. Allora ci troveremo di fronte a una conversazione che non è più amorosa, ma letteraria, anzi, ancora una volta metaletteraria. In questa prospettiva la riflessione tassiana diventa la misura del processo di intellettualizzazione e di rifunzionalizzazione riservato dalla poetica di Milton alla moda dellacasiana.

Per quanto riguarda il dibattito cinquecentesco in merito alla destinazione tematica dello stile grave è opportuno fare riferimento alle note tassiane contenute nei *Discorsi del poema eroico*:

Ma essendosi conosciute le virtù, si conoscono i vizi di leggeri, i quali tutti dee fuggire il poeta eroico, ora costeggiando gli amenissimi lidi de la poesia, ora spiegando le vele ne l'altissimo mare de l'eloquenza; ma schifi Scilla e Cariddi, e le Sirti, e le Sirene, oltre tutti gli altri

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

mostri di questo mare, perch'elle incantano chi ascolta troppo attentamente l'armonia de l'amorose parole e de' numeri che possono addormentar gli animi ed intenerirli co'l piacere.¹¹

La rassegna dei mostri infernali evocata dalle riflessioni tassiane dà la dimensione dell'asprezza di un dibattito che, come ben spiega Afribio, è diffuso tra gli intellettuali italiani del Cinquecento, dibattito che influenzerà profondamente gli esiti della storia letteraria italiana:

L'amore o, diciamo, l'*amoroso* (cioè soggetto, stile...) ha in Tasso segno negativo, significa come minimo diminuzione, attenuazione di energia grave, impedimento e freno ad un approccio integrale alla *gravitas*. (...)

L'*amoroso* è una sirena, come lei distoglie un Ulisse alle prese con un viaggio duro. L'amore significa una testualità fondata su una musica incantatoria, sull'«armonia» dei «numeri», sulla *mollities*, sul piacere che intenerisce, di contro ad una *gravitas*, si ricordi, che è una strada aspra, scomoda, ad ostacoli, capace d'un tratto di *saettare*, non di adulare quel lettore così simile ad un uccello di passo, secondo un'immagine suggestiva della *Cavalletta*. È una matassa di riflessioni, non solo tassiana, che si dipana a raggio ampio, e che magari ci riporta a Padova dal solito Speroni, e, parecchio più tardi, a Recanati dal giovane Leopardi.¹²

La ricognizione di Afribio di quella che è la teoria e la prassi della *gravitas* nel Cinquecento individua poi uno dei nodi centrali alla base della lettura e dell'interpretazione della produzione dei grandi poeti toscani e della nuova concezione poetica improntata alla formulazione bembiana:

¹¹ T. TASSO, *Discorsi del Poema eroico*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, 718-19.

¹² A. AFRIBIO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento...*, 206-7.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Parlare d'amore e solo di amore significa fare una poesia tutta di «voci» e di «suoni» come dantescamente spiega Speroni: è una poesia che piace certo, ma che piace – e qui c'è ancora una distinzione dantesca – non solo agli uomini ma anche agli animali. (...)

Ecco che allora quella «colpa» diventa il fallimento dei padri toscani, proprio perché a questo tipo di poesia da loro auspicata poco importa se il lettore, o meglio, l'ascoltatore, sia uomo o bestia. Lei e le sue parole piacciono a tutti indifferentemente, proprio quando dovevano invece fare la differenza a detta almeno di un classicismo apoftegma umanistico, messo dal Bembo praticamente nell'*incipit* delle sue *Prose*: «E perciò che gli uomini in questa parte massimamente sono differenti: che essi parlano». (...)

La 'vera' poesia è di pasta diversa, di parole diverse: «la retorica e la poesia sono artifici delle voci degli uomini, non come gravi ed acute, ma propriamente delle parole cioè in quanto elle sono segni dell'intelletto», per un diletto che non tocchi solo il corpo, ma che sia «utile» all'anima, all'intelletto.¹³

Tutte queste riflessioni sono certamente in linea con quella che era la concezione miltoniana, anch'essa eroica, della poesia, una poesia che auspica certamente questo virtuoso gioco dell'intelletto. Vedremo poi come, curiosamente, ritorneranno tra i bagliori infernali di *Paradise Lost* le immagini terribili dei mostri marini evocati nei *Discorsi* tassiani, in un passo dove i diretti riferimenti testuali ai *Sonetti italiani* suggellano l'inquieta prospettiva miltoniana sul nodo irrisolto delle problematiche suscitate dalla poesia «dolce».

Certamente il dominio miltoniano del canone petrarchesco inquadra immediatamente i *Sonetti italiani* nell'ambito del genere come un esempio dello stile dolce, eppure è interessante registrare, attraverso un'analisi dei singoli componimenti, quelli che sono i riferimenti intertestuali stratificati, e soprattutto quelle che sono le interferenze prodotte da forme iconiche gravi che

¹³ *Ivi*, 207-8.

scompaginano il modello, conferendo ai componimenti quello *status* ambiguo di terra di confine a cui si è più volte accennato.

L'incipit del sonetto II, lirica dalla struttura rigorosamente petrarchesca, esprime l'invocazione alla donna presentando subito un andamento a spirale che presenta stilemi tipici della poesia miltoniana in lingua inglese:

Donna leggiadra, il cui bel nome honora
L'herbosa val di Rheno, e il nobil varco,
Ben è colui d'ogni valore scarco,
Qual tuo spirto gentil non innamora,

Che dolcemente mostrasi di fuora
De' suoi atti soavi giamai parco,
E i don', che son d'amor saette ed arco,
La onde l'alta tua virtù s'infiora.¹⁴

Lo Smart nella sua edizione delle liriche ha individuato nell'allusione l'uso stilistico di numerosi sonettisti italiani, e in particolare vi ha riconosciuto i versi del minore Gandolfo Porrino: «O, d'ogni riverenza e d'honor degna | alma mia luce, il cui bel nome onora, l'aria, la terra, e le campagne infiora »¹⁵. L'aspetto più interessante di questi versi ha però a che fare non tanto con la scansione metrica in sé, ma con l'accento che essa pone sul dato geografico e toponomastico – molto poco petrarchesco se confrontato con le scelte lessicali piane, nitide, assolute del Porrino – attraverso la rimozione del nome femminile.

¹⁴ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets*, London-Melburne-Toronto-New York, Macmillan-St Martin's Press, II, 1-8, 1966, 4.

¹⁵ L. DOLCE, *Rime di diversi et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non piu vedute, di nuouo ricorrette e ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, [377], 1-3, 1556, 227.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

L'ipermetria del discorso poetico colpisce perché inserita in un contesto in cui spicca un ordito di motivi petrarcheschi, connotati però musicalmente dalla presenza cupa e ricorrente della *o*, spesso in combinazione con l'asprezza della *r*, ma questi interventi fonici minimi sono orchestrati con estrema misura, così come è misurato lo scarto metrico che subisce il discorso poetico nel passaggio dalla prima alla seconda quartina.

La rottura metrica si ripropone con maggiore incisività nelle due terzine, la prima volta con un discorso che travalica l'unità metrica delle strofe – come una chiosa che pone l'accento sul riferimento mitologico ad Orfeo – la seconda volta per una ragione di equilibrio simmetrico del componimento stesso:

Quando tu vaga parli, o lieta canti
 Che mover possa duro alpestre legno,
 Guardi ciascun a gli occhi ed a gli orecchi

L'entrata, chi di te si truova indegno;
 Gratia sola di sù gli vaglia, inanti
 Che'l disio amoroso al cuor s'invicchi.¹⁶

La combinazione delle soluzioni sintattiche nel complesso 'adombra ma non realizza', come spiega Melchionda, una chiusa all'inglese con *couplet*.

Nel sonetto III colpisce l'intarsio raffinato tra elementi che omaggiano la tradizione petrarchesca e scelte che invece si discostano dal modello. Per quanto riguarda la struttura metrica le quartine a rima incrociata sono accostate a una coppia di terzine che presentano il particolarissimo schema CDC DEE. La

¹⁶ *Ibidem*, II, 9-14.

struttura metrica delle terzine realizza la chiusa all'inglese con una sorta di variazione nello schema della terza quartina, ma propone anche un'architettura rimica non estranea alla tradizione italiana, presente nella produzione del Varchi e anche in quella tassiana nella variante CDD CEE. A questa nettissima partitura metrica corrisponde una distribuzione precisa delle tematiche esposte e degli accenti stilistici. Nelle due quartine domina il motivo pastorale orchestrato secondo canoni petrarcheschi, come ha notato Ernest P. Kuhl, che associa l'incipit della lirica a un passo del madrigale LII del *Canzoniere*¹⁷:

Qual in colle aspro, a l'imbrunir di sera
L'avezza giovinetta pastorella
Va bagnando l'herbetta strana e bella
Che mal si spande a disusata spera

Fuor di sua natia alma primavera,
Così Amor meco insù la lingua snella
Desta il fior novo di strania favella,
Mentre io di te, vezzosamente altera,¹⁸

Colpisce subito l'aderenza al modello nelle scelte lessicali che alternano sapientemente accenti aspri alla dolcezza dei diminutivi. La cornice pastorale apre la strada ad una similitudine difficile nelle scelte sintattiche, che anticipa la tematica metapoetica affrontata nelle terzine:

Canto, dal mio buon popol non inteso,
E'l bel Tamigi cangio col bel Arno

¹⁷ «ch'a me la pastorella alpestra e cruda | posta a bagnar un leggiadretto velo» (PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1996, LII, 266).

¹⁸ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, III, 1-8, 5.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Amor lo volse, ed io a l'altrui peso

Seppi ch'Amor cosa mai volse indarno.
Deh! foss' il mio cuor lento e'l duro seno
A chi pianta dal ciel sì buon terreno.¹⁹

Il tocco miltoniano si individua subito nella forte inarcatura del verso che caratterizza il passaggio del discorso poetico dalle quartine alle terzine, quasi a sottolineare con uno *stress* la centralità della tematica. Le terzine diventano in questo modo uno spazio ludico nel quale il poeta, impegnato nel proprio risciacquo di panni in Arno, armonizza sapientemente elementi di tradizione anglofona. Così l'*enjambement* che caratterizza il passaggio dalla prima alla seconda terzina suggerisce una struttura strofica ambigua, che allude ad una terza quartina all'inglese, e naturalmente l'augurio del poeta che coglie il «fior novo di strania favella» di riuscire nell'impresa è perfettamente contenuto in quello che si rivela un *couplet* rimato.

La Canzone è in realtà la strofa di una canzone con congedo – composta da dodici versi e tre versi di congedo – e, come nota Baldi, non è poi diversa nella struttura da quella del Porrino, appena più lunga della soluzione miltoniana. La scelta della forma metrica rivela quella prospettiva storica che caratterizza l'approccio miltoniano al genere.

Il poeta si confronta adesso con una forma testuale tipicamente romanza, totalmente estranea alla sua tradizione letteraria, e lo fa, con sublime ironia, scegliendo di affidarle la propria difesa al possibile scherno dei suoi esercizi di stile in lingua italiana:

¹⁹ *Ibidem*, III, 9-14.

Ridonsi donne e giovani amorosi
 M'accostandosi attorno, e: Perche scrivi,
 Perche tu scrivi in lingua ignota e strana
 Verseggiando d'amor, e come t'osi ?
 Dinne, se la tua speme sia mai vana,
 E de' pensieri lo miglior t' arrivi.
 Così mi van burlando. Altri rivi
 Altri lidi t' aspettan, ed altre onde
 Nelle cui verdi sponde
 Spuntati ad hor ad hor a la tua chioma
 L'immortal guiderdon d' eterne frondi:
 Perche alle spalle tue soverchia soma?

Canzon dirotti, e tu per me rispondi:
 Dice mia Donna, e'l suo dir, è il mio cuore
 Questa è lingua di cui si vanta Amore.²⁰

Ironia ribadita dalla chiusa con *couplet* rimato che omaggia la donna, la lingua e la letteratura italiana. La Canzone forse è il testo della raccolta in cui lo spunto metapoetico emerge in maniera più esplicita e in cui la retorica miltoniana trova più libertà di sviluppo. Si susseguono le ripetizioni, le interrogazioni, i cultismi; gli elementi retorici sono immessi nel vortice di una sintassi che culmina in un congedo che si distingue per l'anomalia del contenuto. L'intera canzone non è diretta alla donna, che anzi è assente e compare solo nel congedo, come un simulacro che «dice», ma si rivela muto, a parlare è la tradizione letteraria di quella «lingua di cui si vanta Amore».

La lirica è indirizzata ai detrattori, e fin qui siamo nell'ambito della norma, detrattori non però dell'amore tra l'io lirico ed Emilia, ma dell'esercizio poetico in

²⁰ *Ivi*, 6.

«lingua ignota e strana». Certamente siamo di fronte ad un componimento più attento al discorso amoroso che alla tematica erotica in sé.

Il sonetto IV ha uno *status* particolare nell'ambito del ciclo italiano, è infatti indirizzato a Diodati e si tratta, come ha sottolineato Smart, di una sorta di rettifica a quanto espresso nell'Elegia I – anch'essa indirizzata all'amico italiano – una sorta di catalogo di modelli femminili mitologici e non, nel quale veniva esaltata la bellezza tipicamente anglosassone. Pur tenendo in considerazione questo preciso riferimento intertestuale, colpisce la scelta di una caratterizzazione di Emilia decisamente antipetrarchesca, nell'ambito però di una architettura ideologica di tipo neoplatonico. Anche in questa lirica, come avviene nel sonetto III, colpisce la dialettica tra la tradizione poetica italiana e la pratica inglese del genere del sonetto. Così alla prima quartina estremamente misurata che introduce l'argomento segue una strofa complessa nella partitura metrica e nella costruzione sintattica, che introduce i primi elementi della caratterizzazione femminile invadendo lo spazio metrico della prima terzina:

Diodati, e te' l dirò con maraviglia,
 Quel ritroso io ch' amor spreggiar soléa
 E de' suoi lacci spesso mi ridéa
 Già caddi, ov'huom dabben talhor s'impiglia.

Nè treccie d'oro, nè guancia vermiglia
 M' abbaglian sì, ma sotto nova idea
 Pellegrina bellezza che'l cuor bea,
 Portamenti alti honesti, e nelle ciglia

Quel sereno fulgor d'amabil nero,
 Parole adorne di lingua più d'una,
 E'l cantar che di mezzo l'hemispero

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Traviar ben può la faticosa Luna;
 E degli occhi suoi avventa sì gran fuoco
 Che l'incerar gli orecchi mi fia poco.²¹

L'*enjambement* tra la quartina e la terzina ancora una volta appunta l'attenzione del lettore su una tematica che è divenuta ormai chiaramente polisemantica, e sull'arditezza delle scelte connotative del poeta anglofono, mentre lo spazio delle terzine è ridisegnato da una sintassi che permette di intravedere dietro lo schema CDC DEE quello spenseriano CDCD EE, e che al contempo omaggia l'eco delle *Georgiche* virgiliane – «E'l cantar che di mezzo l'hemispero | Traviar ben può la faticosa Luna» - e il riferimento dotto al mito delle sirene.

Il medesimo schema metrico caratterizza il sonetto V, anche se la sintassi e la partitura metrica delle terzine rivela in maniera meno incisiva il gioco letterario miltoniano, che si muove, come abbiamo visto, sulla linea di confine di due tradizioni letterarie del genere. L'aspetto più interessante della lirica è un certo dantismo diffuso, che si coglie non solo nella patina stilnovistica che caratterizza alcune scelte lessicali e nell'attitudine filosofica dell'esperienza amorosa, ma anche e soprattutto nella ricerca del modello linguistico offerto dalla *Commedia*. Nelle quartine l'eco di «Tanto gentile e tanto onesta pare» è talmente immediato da rischiare un effetto didascalico:

Per certo i bei vostr'occhi, Donna mia,
 Esser non può che non sian lo mio sole,
 Sì mi percuoton forte, come ei suole
 Per l'arene di Libia chi s'invia;

²¹ *Ivi*, IV, 7.

Mentre un caldo vapor (nè senti' pria)
 Da quel lato si spinge ove mi duole,
 Che forse amanti nelle lor parole
 Chiaman sospir; io non so che si sia:
 [...].²²

Come nel sonetto della *Vita Nuova* lo sguardo della donna innesca il meccanismo misterioso dell'innamoramento, del sospirare dell'anima. Milton però sposta l'attenzione dalla lode della donna e della sua natura miracolosa alla riflessione introspettiva. L'immagine di Emilia è appena accennata nei contorni di uno sguardo, mentre l'io lirico si concentra sugli effetti dell'amore, i cui esiti assumono una sfumatura paradisiaca in termini squisitamente danteschi: infatti tra le varie e favolose fenomenologie del Paradiso della *Commedia* compaiono spesso esalazioni di vapori caldi e freddi²³:

Parte rinchiusa, e turbida si cela
 Scossomi il petto, e poi n'uscendo poco
 Quivi d'attorno o s'agghiaccia, o s'ingiela;

Ma quanto a gli occhi giunge a trovar loco
 Tutte le notti a me suol far piovose
 Finchè mia Alba rivien colma di rose.²⁴

In questo clima dantesco la lirica, pur presentando una sintassi complessa del discorso poetico, non ricerca il proprio epicentro nella rottura metrica, ma nell'inventiva linguistica scatenata dal *wit* miltoniano, come ben spiega Sergio Baldi:

²² *Ivi*, V, 1-8, 8.

²³ Cfr. A.A. V.V., *Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1976, V, 883-84.

²⁴ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, V, 9-14, 8.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Non è stato osservato ancora (...) che il verbo «ingielare» («Quivi d'attorno o s'agghiaccia o s'ingiela», V. 11) è sconosciuto alla poesia del Cinquecento. Milton può aver coniato il verbo spinto da un brano dei *Discorsi sul poema eroico* del Tasso dove si lodano quelle parole «che il poeta fa di nuovo»: gli esempi che il Tasso trae qui da Dante sono infatti del tipo «ingielare».²⁵

Le considerazioni dello studioso non solo rafforzano le argomentazioni a sostegno del peso della mediazione tassiana nell'ambito della prassi della *gravitas* che caratterizza i *Sonetti italiani*, ma trovano un riscontro oggettivo nella nota di Keightley, commentatore inglese che individua nel distico conclusivo della lirica un riferimento diretto al sonetto *Quando l'Alba si leva e si rimira*, dove Tasso allude alla donna attraverso la metafora dell'aurora:

Quando l'alba si leva e si rimira
ne lo specchio de l'onde allor i'sento
le verdi fronde mormorare al vento,
e così nel mio petto il cor sospira.

E l'aurora mia cerco; e s'ella gira
ver me le luci, mi può far contento;
e veggio i nodi che fuggir son lento
da cui il lauro perde e men si mira.

Né innanzi a novo sol, tra fresche brine,
dimostra il ciel seren chioma sì vaga
la bella amica di Titon geloso,

come in candida fronte è il biondo crine;
ma non par ella mai schifa né vaga
per giovinetto amante e vecchio sposo.²⁶

²⁵ S. BALDI, *Poesie italiane di Milton*, «Studi secenteschi»..., 110.

²⁶ T. TASSO, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Torino, Ricciardi, 1952, 739.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Il sonetto tassiano diviene una sorta di *leit motiv* di questa ultima sezione della raccolta italiana: non solo alcuni motivi della lirica – «il cor sospira», «l'Aurora mia» – vengono ripresi e intessuti di elementi danteschi nel sonetto V, ma l'ultimo verso «per giovinetto amante e vecchio sposo» trova una nuova rimodulazione nel verso di apertura del sonetto VI «Giovane piano, e semplicetto amante», creando un rapporto di continuità tra le due liriche.

Il sonetto che chiude la raccolta affronta un tema squisitamente petrarchesco, quello del conflitto tra amore terreno e amore divino, una tematica che, come vedremo, trova spazio e modulazioni particolari nell'ambito della poetica miltoniana e soprattutto in relazione al rapporto tra il materiale dei Sonetti e l'ideologia di *Paradise Lost*:

Giovane piano, e semplicetto amante,
Poi che fuggir me stesso in dubbio sono,
Madonna, a voi del mio cuor l'humil dono
Farò divoto; io certo a prove tante

L'hebbi fedele, intrepido, costante,
Di pensieri leggiadro, accorto, e buono;
Quando rugge il gran mondo, e scocca il tuono,
S'arma di se, e d' intero diamante,

Tanto del forse, e d'invidia sicuro,
Di timori, e speranze al popol use
Quanto d'ingegno, e d'alto valor vago,

E di cetra sonora, e delle Muse;
Sol troverete in tal parte men duro
Ove Amor mise l'insanabil ago.²⁷

²⁷ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, VI, 9.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

La riprova dell'affinità della lirica con l'immaginario petrarchesco non è solo la struttura rimica rigorosa (ABBA ABBA CDE DCE), ma anche la reminiscenza individuata da Smart, che rinvia ad alcuni versi del sonetto CCXXXIV del *Canzoniere*: «Né pur il mio secreto e 'l mio riposo | fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensiero»²⁸. Chiusa la parentesi dantesca del sonetto V, che, come abbiamo visto, trova giustificazione nell'elaborazione poetica tassiana, la lirica che conclude il ciclo italiano riprende la tecnica compositiva che caratterizza gran parte della raccolta. Troviamo nella prima e nell'ultima strofa forti *enjambements* («Madonna, a voi del mio cuor l'humil dono | Farò divoto; io certo a prove tante | L'hebbi fedele, intrepido, costante» e «Sol troverete in tal parte men duro | Ove amor mise l'insanabil ago») che contengono una sezione della lirica caratterizzata da un ritmo serrato, tutto giocato sulla *concininitas* sintattica e sull'alternanza di endecasillabi a maggiore e a minore dalle cesure marcate e dal ritmo tendenzialmente giambico, sottolineato dal rintoccare delle *o*. Questa sezione ritmata e accorata ha come argomento la celebrazione del cuore dell'io lirico, e la scelta di un ritmo giambico piuttosto che di un ritmo dattilico, e dunque solenne, ha a che fare con un'affermazione di identità culturale e linguistica, dal momento che il giambo corrisponde alla metrica naturale della lingua inglese. Esaurito l'argomento amoroso, il poeta, intento nella celebrazione delle proprie virtù, ricorre ad una sorta di *switch* linguistico che si realizza a livello ideale, psicologico, e dunque metrico.

²⁸ PETRARCA, *Canzoniere*..., 1996, CCXXXIV, 9-10, 958.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

L'aspetto più interessante del componimento è la sua posizione nella logica della raccolta, infatti il sonetto VI chiude il ciclo italiano e dunque assolve il suo ruolo di cerniera nell'ambito della raccolta dei *Sonnets* preparando il lettore alle cadenze della lingua inglese e suggellando al contempo nei due versi finali la tematica dell'esperienza alloglotta.

Abbiamo visto come sia misurato nei *Sonnetti italiani* il ricorso allo stile grave e come rivesta sempre un ruolo funzionale all'interno di ogni singola lirica. L'esperienza poetica in lingua italiana in questa prospettiva diventa un laboratorio linguistico, stilistico, tematico e di genere, e Milton, anche nel minimo esercizio di stile si mostra quell'abile 'ridefinitore di generi' descritto da Bertinetti.

Scriva ancora Melchionda:

Nel quadro indicato, la «lotta per il sonetto» assume allora anche il carattere di lunga «lotta contro il sonetto», evidente negli esperimenti di varie forme di decostruzione della norma «italiana», a cominciare dall'adozione del *couplet* finale in tre su cinque dei sonetti italiani, e delle stesse prassi inglesi, marginalizzate e svuotate fin dall'inizio: gesti problematici e dialettici di legittimazione e di messa in questione dell'*istituzione letteraria* di riferimento; di rivendicazione e di riconsacrazione della personalità poetica acquisita attraverso il perfezionamento in e di quella forma; di annuncio, non dell'abbandono, meno che mai dell'aggiramento, ma del trascendimento di quella istituzione.²⁹

Proprio in questo atteggiamento trascendentale rispetto al genere si realizza il gesto manieristico miltoniano che paradossalmente codifica per poi erodere e scardinare ciò che è al centro dell'ossessione poetica. In realtà l'esperienza miltoniana del sonettare non si esaurisce nei *Sonnets*, perché, come asserisce

²⁹ M. MELCHIONDA, *Le poesie italiane di John Milton*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa...*, 109.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Melchionda, «la poesia miltoniana è sempre manieristicamente sbilanciata , e tutte le volte che lo è porta “verso destra”, oltre la sua fine lineare, tipografica, verso il futuro, che è un altro testo»³⁰.

Avremo modo di vedere come l’esperienza di poesia erotica in lingua italiana, canonizzata dal genere del sonetto, trovi uno spazio preciso, linguistico, tematico e poetico nel *masterpiece* miltoniano, *Paradise Lost*.

³⁰ Ivi, 100.

Capitolo V

«A goddess among gods». Il laboratorio linguistico e poetico di *Paradise Lost*

F.T. Prince è senza dubbio lo studioso che più ha sostenuto e analizzato il peso della letteratura italiana nell'ambito della poetica miltoniana; nel già citato volume *The Italian Element in Milton's Verse* ha affrontato la questione non solo in termini di genere – analizzando cioè quello che è stato l'apporto della letteratura italiana in relazione ai caratteri delle singole opere della produzione del poeta inglese – ma anche e soprattutto in termini di versificazione. L'aspetto metrico più caratteristico della poetica dell'autore seicentesco è infatti l'uso del *blank verse*, che, in quanto pentametro giambico, già di per sé è una struttura metrica incline a una ricerca poetica improntata ai canoni della classicità, che ricalca in qualche modo le sperimentazioni rinascimentali dei versi sciolti, come ben spiega Prince:

If blank verse were to succeed, it must be largely by virtue of some special power or beauty of diction. This was the lesson to be learnt from the *versi sciolti* of the sixteenth century, and it included the recommendation of Virgil as the all-sufficient model for the supreme diction required.

It is in the light of these decisions and discriminations that we must interpret Milton's own statement of the structural principle of his verse: 'the sense variously drawn out from one verse to another'. The structural power of this principle could be developed fully only in blank verse could its elaborate application be justified. The basis of both English and Italian prosody was rhyme. Blank verse, having discarded this, needed to find some other means of enforcing a

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

continuity of pattern, inducing a continuity of expectation in the reader: hence the diction and prosody in forms which produce slowness and suspense. The Italians worked out this style with the guidance of such general conceptions as *asprezza*, ‘difficulty’ and ‘magnificence’. Milton accepted their premises and conclusions, and adopted what he could of their working methods.¹

Lo studioso mira dritto al nocciolo di quella ‘questione della lingua’ che aveva scatenato il risentimento del giovane Eliot, e che è la cifra caratterizzante della grandiosa e bizzarra architettura poetica e linguistica di *Paradise Lost*.

Prince analizza puntualmente quelle che sono le tecniche compositive miltoniane che caratterizzano la versificazione del poema, mettendole in relazione con esempi poetici in lingua italiana che riguardano soprattutto la produzione tassiana e dellacasiana. Le più che convincenti asserzioni dello studioso avranno in questa sede come cartina di tornasole anche le soluzioni poetiche adottate nei *Sonetti italiani*. Questo riscontro preciso permetterà di constatare in quale misura l’esperienza alloglotta sia stata un momento fondamentale di sperimentazione e di elaborazione del linguaggio poetico – o meglio della lingua poetica – di *Paradise Lost*.

Parliamo di lingua, e non di linguaggio, sulla scia delle considerazioni eliotiane, che avevano individuato nella poesia miltoniana una forma particolarissima di distorsione linguistica, senza dare conto, però, delle strategie impiegate a tale scopo.

Certamente Milton ricerca un’intonazione epica classica modellata sulla lingua inglese, e questa è la ragione profonda che lo spinge a mettere in atto tutti quei

¹ F.T. PRINCE, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford, At the Clarendon Press, 1954, 111-12.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

«particolari atti di violenza» ai danni del suo idioma nativo. Prince in qualche modo ribalta la prospettiva eliotiana, vedendo negli esiti linguistici e poetici di *Paradise Lost* il coronamento di un'ambizione letteraria e linguistica ai limiti del paradosso:

A close comparison between Milton's diction and that of these sixteenth-century Italian examples suggests that, while English is less capable than Italian of imitating certain details of Latin syntax, our language is, on the other hand, a more flexible instrument and can therefore sustain this rich Virgilian manner with greater ease and variety. [...]

The explanation is probably to be found in part in the relative freedom of English from syntactical bonds. This may be shown even within the limits of the little verbal pattern whose varied possibilities has just been illustrated.²

Secondo la tesi di Prince, Milton, attingendo alle risorse linguistiche dell'inglese, avrebbe affinato la tecnica compositiva dei poeti del Cinquecento italiano, dando vita ad un'opera in cui l'artificio linguistico insegue manieristicamente il modello dell'epica virgiliana. Vediamo quali sono i «little verbal patterns» a cui lo studioso inglese si riferisce.

Uno degli usi sintagmatici che Milton avrebbe mutuato dalla tradizione poetica italiana sarebbe quello di accompagnare un sostantivo già qualificato da un attributo con un secondo aggettivo, presentato in forma di interiezione, di indugio o di ripensamento. Si tratta di una struttura sintattica colta e latineggiante non estranea a Dante e Petrarca, e molto frequentata da Bembo, Tasso e Della Casa.

² *Ivi*, 120-21.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Così, se in un sonetto dellacasiano possiamo trovare un effetto di sospensione del tipo «Or vive orbo *i gravi giorni e rei*»³, in *Paradise Lost* troviamo soluzioni sintattiche, inusuali per la lingua inglese, del tipo «High matter thou injoin'st me, O prime of men, | *Sad task and hard*»⁴.

Questa struttura di base tende poi a complicarsi quando gli aggettivi e participi sono accompagnati da complementi ad essi riferiti. Alla dellacasiana soluzione «Ben mi scorgea quel di *crudele stella*, | e di dolor *ministra* e di martiri»⁵ corrisponde l'esito miltoniano «*others on the grass* | Couth, and, *now filled with pasture gazing sat*, | or *bedward ruminating*»⁶.

Questa forma di dislocazione del secondo aggettivo che produce nel lettore un senso di sospensione del discorso poetico non è sempre presente e insistita nei *Sonetti italiani*, dove le rare coppie di aggettivi si presentano in una dizione volutamente piana e lineare. Il poeta, come abbiamo visto, valuta attentamente la misura degli interventi stilistici in base alle esigenze del genere e della materia poetica. L'aggettivazione dei sonetti in genere è davvero contenuta e questa caratteristica linguistica, che riguarda anche *Paradise Lost*, come ben spiega Prince, è certamente attribuibile alle idiosincrasie scritte del poeta seicentesco:

[...] the full possibilities of such patterns as these only appear when one looks for them without regard for the precise grammatical nature of their components. Substantives or verbs can be placed in this way as easily as adjectives; and the style of *Paradise Lost* is in reality less 'adjectival' than its fullness of statement would suggest. Milton more

³ G. DELLA CASA, *Poesie e prose scelte*, Venezia, Girolamo Tasso, 1844, XIII, 7, 194 (corsivo nostro).

⁴ J. MILTON, *Paradise Lost*, Milano, Mondadori, 1984, V, 563-564, 236 (corsivo nostro).

⁵ G. DELLA CASA, *Poesie e prose scelte...*, XL, 1-2, 205, (corsivo nostro).

⁶ J. MILTON, *Paradise Lost...*, IV, 350-352, 168 (corsivo nostro).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

frequently uses substantives than adjectives in the pattern in question [...]⁷.

Così ad esempio nel sonetto III l'accostamento di aggettivi e sostantivi è dominato dal gusto per l'equilibrio sofisticato del chiasmo che domina i versi interni della prima quartina – «L'avezza giovinetta pastorella | Va bagnando l'herbetta strana e bella»⁸ – e che nella quartina successiva ricompare ridotto di un aggettivo e sempre posto in primo piano dalla rima baciata – «Così Amor meco insù la *lingua snella* | Desta il fior novo di *strania favella*»⁹. In chiusura della lirica invece le coppie sostantivo/ aggettivo si arricchiscono di un terzo membro e lo schema sintattico del chiasmo in posizione di rima subisce un importante intervento di *variatio* orientato alla normalizzazione sintattica: «Deh! foss' il mio *cuor lento* e' l *duro seno* | A chi pianta dal ciel sì *buon terreno*»¹⁰.

Appare subito evidente che la ricerca linguistica miltoniana opera delle scelte sintattiche che mettano in evidenza il più possibile lo schema rimico della forma metrica, senza complicare eccessivamente la dizione. Nella *Canzone* gli elementi aggettivo / sostantivo sono spesso in sede di rima, e questa trama logica e fonica prepara il lettore all'inarcatura sintattica prodotta dal *pattern* individuato da Prince, riprodotto però nell'ambito di un'elencazione non di soli aggettivi, ma di coppie aggettivo / sostantivo:

Ridonsi donne e *giovani amorosi*
M' occostandosi attorno, e: perche scrivi,

⁷ F.T. PRINCE, *The Italian Element in Milton's Verse...*, 115.

⁸ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets*, Macmillan-St Martin's Press, London-Melburne-Toronto-New York, 1966, III, 2-3, 5, (corsivo nostro).

⁹ *Ibidem*, III, 6-7 (corsivo nostro).

¹⁰ *Ibidem*, III, 13-14 (corsivo nostro).

Eleonora R. J. Aimo

“e' l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Perche tu scrivi in *lingua ignota e strana*
 Verseggiando d'amor, e come t'osi ?
 Dinne, se la tua *speme* sia mai *vana*,
 E de' pensieri lo miglior t' arrivi;

Così mi van burlando. *Altri rivi*
*Altri lidi t' aspettan, ed altre onde*¹¹

La dislocazione a destra di ‘altre onde’, oltre a suggerire una dizione latineggiante, ha anche la funzione di rafforzare la trama musicale del sonetto, tutta imbastita sul rincorrersi di aggettivi e sostantivi in sede rimica:

Nelle cui *verdi sponde*
 Spuntati ad hor, ad hor a la *tua chioma*
L'immortal guiderdon d'eterne frondi:
 Perche alle spalle tue *soverchia soma*?¹²

Non diversamente nel sonetto VI la ricerca dell’equilibrio del chiasmo, dichiarata nel primo verso dalle due coppie aggettivo / attributo, elusa nella seconda quartina attraverso l’aggettivazione a tre membri, trova sostanza nella complessa architettura retorica che caratterizza la prima terzina e invade il primo verso della seconda. L’effetto del chiasmo è riprodotto in questa sezione della lirica in maniera raffinata attraverso la costruzione di una correlazione che vede per due volte l’impiego di ben cinque elementi logici, un aggettivo e quattro participi attributivi distribuiti a coppie dislocate a destra e a sinistra dell’attributo a cui sono riferiti:

¹¹ *Ivi*, 6, 1-8 (corsivo nostro).

¹² *Ibidem*, 9-12(corsivo nostro).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

*Giovane piano, e semplicetto amante,
 Poi che fuggir me stesso in dubbio sono,
 Madonna, a voi del mio cuor l'humil dono
 Farò divoto; io certo a prove tante*

*L'hebbi fedele, intrepido, costante,
 Di pensieri leggiadro, accorto, e buono;
 Quando rugge il gran mondo, e scocca il tuono,
 S' arma di se, e d' intero diamante,*

*Tanto del forse, e d'invidia sicuro,
 Di timori, e speranze al popol use,
 Quanto d'ingegno, e d'alto valor vago,*

*E di cetra sonora, e delle Muse;
 [...].¹³*

Nei *Sonetti italiani* il poeta inglese misura con attenzione il grado di aggettivazione, anche e soprattutto dal punto di vista della connotazione linguistica e stilistica. Come abbiamo potuto vedere nella *Canzone*, Milton spesso predilige l'aggettivazione all'inglese, con l'aggettivo che precede il sostantivo, soluzione linguistica che in italiano crea già di per sé un effetto di enfasi e di sospensione. Nel sonetto IV, quello in cui emerge in maniera più distinta un ritratto fisico e psicologico di Emilia, il gioco di dislocazione dell'aggettivo diventa portatore di valori linguistici, culturali e poetici *tout court*:

*Nè treccie d'oro, nè guancia vermiglia,
 M' abbaglian sì, ma sotto nova idea
 Pellegrina bellezza che'l cuor bea,
 Portamenti alti honesti, e nelle ciglia*

¹³ *Ivi*, VI, 1-12, 9, (corsivo nostro).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

Quel sereno fulgor d'*amabil nero*,
Parole adorne di lingua più d'una,
 E'l cantar che di mezzo l'hemispero

Traviar ben può la *faticosa Luna*,¹⁴
 [...]

Come possiamo vedere gli elementi connotativi caratteristici del modello femminile petrarchesco sono costituiti da sostantivi accompagnati da aggettivi che si dislocano a sinistra, mentre gli elementi innovativi, squisitamente miltoniani, e la citazione virgiliana sono costituiti da sostantivi con aggettivazione all'inglese, che pare suggellare quella «pellegrina bellezza» che si esprime ed è espressa in «parole adorne di lingua più d'una».

Questo gioco di fragili equilibri linguistici, orchestrato attraverso la raffinata combinazione di parallelismi e antitesi, non riguarda solo le coppie aggettivo / sostantivo, come accade nel sonetto V:

Parte *rinchiusa*, e *turbida* si cela
 Scossomi il petto, e poi n'uscendo poco
 Quivi d'attorno o *s'agghiaccia*, o *s'ingiela*;
 [...].¹⁵

Lo stesso gusto per la ripetizione caratterizza poi l'intera struttura del sonetto II:

Donna leggiadra, il cui bel nome honora
L'herbosa val di Rheno, e il *nobil varco*,
 Ben è colui d'ogni valore scarco

¹⁴ *Ivi*, IV, 5-12, 7, (corsivo nostro).

¹⁵ *Ivi*, V, 9-11, 8, (corsivo nostro).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

Qual tuo spirto gentil non innamora,

Che dolcemente mostrasi di fuora
De suoi atti soavi giamai parco,
E i don', che son d'amor *saette* ed *arco*,
Là onde l' alta tua virtù s'infiora.

Quando tu *vaga parli*, o *lieta canti*
Che mover possa duro alpestre legno,
Guardi ciascun a *gli occhi*, ed a *gli orecchi*

L'entrata, chi di te si truova indegno;
Gratia sola di sù gli vaglia, inanti
Che'l disio amoroso al cuor s'invecchi¹⁶

Nei due componimenti le coppie verbali o nominali sono variamente combinate in modo da creare una equilibratissima trama di effetti poetici: enfatizzare la struttura metrica e rimica del componimento («E i don', che son d'amor *saette* ed *arco* »), «Quivi d'attorno o *s'agghiaccia*, o *s'ingiela*»), modulare con precisione l'equilibrio interno del verso («*L'herbosa val* di Rheno, e il *nobil varco*»), «Quando tu *vaga parli*, o *lieta canti*»), «Parte *rinchiusa*, e *turbida* si cela»), o ancora creare un effetto di sospensione che, attraverso la ripetizione, introduca dolcemente la rottura dell'*enjambement* («Guardi ciascun a *gli occhi* ed a *gli orecchi* | L'entrata, chi di te si truova indegno»).

La poesia dei *Sonetti italiani* è dunque improntata alla ricerca di equilibri interni che si reggano su soluzioni linguistiche che rispettino la natura profonda del sonetto; Prince individua esattamente i confini entro i quali si muove l'elaborazione retorica miltoniana e rileva i condizionamenti a cui è costantemente sottoposta:

¹⁶ *Ivi*, II, 4, (corsivo nostro).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

The necessities and the opportunities of the Italian sonnet-form have not always been understood by English poets or by their critics. Since its revival in the Romantic period there has, however, persisted a sense that the sonnet has such unwritten laws, which have sometimes been formulated in a more or less arbitrary manner. It has been said that the ‘subject’ of a sonnet must make a turn at the eighth line, that the poem must rise like a wave to the eighth line and fall in the sextet, that the second quatrain must develop a statement made in the first, and so on. In fact the effect of the form on the content are at once simpler and more far-reaching and therefore more difficult to define. The internal divisions and the scheme of rhymes of the Italian sonnet impose a certain parallelism or balance on the whole poem. The movement of quatrains or tercets may be affected or determined by this parallelism; but so are individual words and phrases, and the unfolding of whole sentences and trains of thought.

This parallelism or duplex structure dominates the whole shape of the poem and all its parts, including the small phrases. It is not always easy to see it at work, partly because the process may become unconscious and automatic in a practiced poet, partly because it is often his purpose to disguise it. The balanced units may be equivalent to each other in subtly irregular ways (in which, of course, the logic of the statement play a part no less than the language used). The transitions between these units may be so veiled, or disguised small interpolations, that it is not possible to expound the structure we apprehended. Moreover the impression of a final unity is always one of the chief aims of a sonnet, and this in itself distracts attention from the manner in which the poem is internally divided and balanced.¹⁷

Come ben spiega lo studioso, già di per sé la forma consolidata del sonetto e la sua stratificata tradizione, improntata al modello petrarchesco, impongono la ricerca di architetture linguistiche che ricerchino il gioco raffinato dei parallelismi e delle antitesi, ma la pratica letteraria dei sonettisti italiani del Cinquecento ha approfondito, affinato, esasperato gli indirizzi stilistici imposti dal genere, complicando la lucida simmetria del sonetto petrarchesco:

¹⁷ F.T. PRINCE, *The Italian Element in Milton's Verse...*, 92-93.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Such a lucid symmetry is less often to be seen in the Petrarchan sonneteers of the sixteenth century; they found it more to their taste to enrich and complicate the surface of the sonnet, but they could not, and did not wish to, discard its inner logic. The secret of even the most sophisticated sonnets of Della Casa lies in retaining the old underlying equilibrium beneath a surface which is often elaborately irregular. The structural principle of parallelism in the sonnet may be traced everywhere in the phraseology of Italian examples. In Milton's sonnets in Italian we see him deliberately accepting, studying, and reproducing this type of phraseology.¹⁸

Lo studioso inglese individua perfettamente la natura normativa e vincolante che caratterizza la dizione del genere, non solo nell'ambito di una prospettiva storica di stratificazioni letterarie, ma soprattutto nel quadro di una specificità poetica che di per sé impone la ricerca dell'artificio linguistico.

Proprio nella logica di questa ricerca Prince individua il nodo cruciale che lega la poesia dei Sonetti italiani alla struttura e alla natura specifica del *blank verse* di *Paradise Lost*:

There is no further point to be made about this method of writing verse both in Italian and in English: that it involves a constant tendency towards pleonasm. It is only necessary to look back at the examples already given from Milton's Italian or English sonnets to see how parallelism, duplex structure, balanced or antithetic diction can lead to elegant variation, a predominance of the number of words used over the numbers of things said. Neither Milton nor his Italian exemplars could have been unaware of this inherent tendency to pleonasm, nor of its dangers. It was an accepted factor in this type of poetry, and the poet's skill was to be manifested rather in the way in which he could play with it and disguise it than in any attempt to eliminate it.

The element of pleonasm provides yet another link between Milton's sonnets and his epic blank verse. How to achieve a constant,

¹⁸ *Ivi*, 93- 94.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

impressive fullness of statement without appearing to inflate the verse was a problem implicit in the ideal of the ‘magnificent’ style, and in no form was it likely to be more difficult to solve than in blank verse. In Milton’s sonnets we see him exercising a kind of controlled pleonasm, which he has learnt from Italian example how to develop and guide and sustain by means of certain metrical and linguistic tricks. This experience serves him well in his epic poetry.¹⁹

Certamente l’esperienza letteraria dei *Sonetti italiani* ha costituito per Milton un importante momento di riflessione sulle possibilità espressive del linguaggio poetico e ha contribuito in maniera determinante a modellare quella lingua altra che caratterizza il poema sacro, una lingua tutta letteraria, improntata ad una dizione squisitamente umanistica, e perciò raffinata e ricercata, ma al contempo bizzarra, barbarica, artificiosa. Il principio miltoniano di infrazione linguistica scopre la sua ragione profonda in una ricerca artistica che trova la sua giustificazione ideologica nei principi compositivi umanistici, il suo riscontro poetico nella prassi compositiva del sonetto, la sua formulazione teorica nell’eredità tassiana. La crucialità di tale mediazione rispetto alla specificità dello stile ‘magnifico’ miltoniano non deve essere sottovalutata. La profonda conoscenza della letteratura italiana del poeta inglese trova infatti nella sintesi tassiana una misura stilistica e ideologica che consente a Milton di intraprendere un percorso di indagine poetica sperimentale originale, in grado di andare oltre il modello. Lo stesso Prince, tendenzialmente critico nei confronti degli esiti della dizione della *Gerusalemme liberata* e delle *Sette giornate del mondo creato*, e incline ad attribuire le soluzioni di versificazione di *Paradise Lost* all’influenza dell’acasiana più che a quella tassiana, nel saggio *Milton e Tasso* non può non

¹⁹ F.T. PRINCE, *The Italian Element in Milton’s Verse...*, 97.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

rilevare il fascino e l'influenza esercitati dal poeta italiano sul letterato inglese, questo perché lo stile proposto dalla poesia dell'acassiana trova uno spazio e una dimensione nella poetica miltoniana solo in virtù della riflessione tassiana:

[N]oi troviamo che il Tasso nel suo quinto Discorso sul poema eroico offre un ritratto dello stile epico che potrebbe essere la descrizione dello stile immaginato dal Milton. Mario Praz ha mostrato l'ovvia connessione dicendo, nei suoi *Rapporti letterari Anglo-Italiani* che «i precetti che il Tasso di solito metteva da parte allorché lo visitava l'ispirazione furono seguiti dal Milton metodicamente»; ed infatti in quel discorso il Tasso descrive la natura generale di quello stile da lui detto «magnifico», che è proprio della poesia eroica, e dà esempi dettagliati degli effetti che ha in mente: suggerimenti tecnici per i vocaboli, per il metro e per le figure retoriche. Non possiamo dilungarci qui su questo punto; basti quindi ricordare che la descrizione del Tasso è l'unica descrizione completa dello stile «magnifico» che sia stata data nel Cinquecento; e ricordare che questa descrizione fu certamente di importanza decisiva per la formazione della teoria e della pratica miltoniana.²⁰

D'altra parte molte delle soluzioni stilistiche annoverate da Tasso nel libro V dei *Discorsi del poema eroico* sono strumenti del metodo compositivo miltoniano ampiamente sperimentati nei *Sonetti italiani*, pensiamo allo «strepito de le consonanti doppie... ne l'ultimo del verso» che caratterizza tutti i componimenti, all'effetto di dissoluzione che domina nel sonetto VI, al gusto diffuso per «'l cominciar il verso da casi obliqui», o per quel «duplicar le parole» che consegue attraverso la ricerca dell'abbondanza la magnificenza del pleonasma.²¹

²⁰ F.T. PRINCE, *Milton e Tasso*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 13, 1-2 (giugno 1960), 58.

²¹ T.TASSO, *Discorsi del Poema eroico*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, 664-81.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

La lingua che caratterizza *Paradise Lost* è dunque il frutto complesso di una serie di operazioni letterarie che, percorrendo il solco della cultura rinascimentale, giungono ad esiti di sublime manierismo in virtù del travaso linguistico e della radicalizzazione delle prescrizioni tassiane. Se il sogno letterario di Milton si infrange contro il limite linguistico, questo naufragio comporta due conseguenze antitetiche: la prima, riconosciuta da Prince, è stata quella di sviluppare un sistema compositivo raffinatissimo, capace di agire sul linguaggio in maniera totalizzante nel quadro di una ricerca poetica rigorosa; la seconda, individuata da Eliot, è stata quella di giungere a tali esiti poetici sfidando il linguaggio, spingendo contro i limiti massimi della distorsione linguistica.

Lo sperimentalismo miltoniano, in questa prospettiva, trova nei *Sonetti italiani* un importante momento di formulazione, e il rapporto di continuità che caratterizza questi componimenti rispetto al poema sacro trova ragione non solo nei *pattern* linguistici individuati da Prince e precedentemente analizzati.

L'espressione simbolica di questo rapporto continuo di scambio è forse data da quel verso del sonetto IV «E'l cantar che di mezzo l'hemispero | Traviar ben può la faticosa Luna», che è una reminiscenza delle *Bucolicae* virgiliane «Carmina vel caelo possunt deducere Lunam»²². Il *topos*, che aveva già trovato un suo spazio nella letteratura italiana grazie alla rimodulazione tassiana nel *Mondo creato* «E nell'istesso modo | fa ritrosa la Luna, e'l suo bel cerchio | finge ineguale, e non ritondo appieno, | e la figura le distorce e il corso»²³, ritorna nella

²² VIRGILIO, *Bucoliche*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1999, VIII, 69, 140.

²³ T. TASSO, *Il mondo creato*, a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2006, IV, 1062-64, 316.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

forma di calco linguistico in lingua inglese in *Paradise Lost*: «while the labouring moon | Eclipses at their charms»²⁴. Il percorso di rimodulazione di questo singolo verso costituisce un'efficace rappresentazione del metodo compositivo miltoniano, che impone la necessità della riscrittura come presupposto artistico fondamentale alla creazione letteraria, ma è anche il segnale evidente della presenza del materiale poetico dei *Sonetti italiani* nell'ambito della composizione del poema. L'esperienza letteraria dei *Sonetti* nell'ambito di *Paradise Lost* non si esaurisce però nella *facies* esteriore dell'elaborazione del linguaggio poetico o del richiamo diretto al luogo letterario, ma agisce dall'interno, ad un livello più profondo. Il rapporto di intertestualità che lega le due opere si dipana in una trama fitta di influenze letterarie, ideologiche, o strettamente poetiche, ma non più solo in senso linguistico e stilistico, quanto piuttosto di genere, o meglio di sottogenere.

Il plurilinguismo e le possibilità di *mimesis* romanzesca consentiti dalla forma del poema sacro permettono a Milton di recuperare il linguaggio poetico del sonetto e di riutilizzarlo, con precise finalità di rappresentazione e di connotazione poetica.

La presenza di 'generi' diversi nell'ambito di *Paradise Lost* è una questione complessa, e la studiosa Barbara Kiefer Lewalsky, nel suo saggio *The Genres of Paradise Lost*, ne illustra efficacemente i termini:

Critics have long recognized and continue to discover in Milton's poem an Edenic profusion of thematic and structural elements from a great many literary genres and modes, as well as a myriad of specific allusions to major literary texts and exemplary works. Almost

²⁴ J. MILTON, *Paradise Lost*, Milano, Mondadori, 1984, II, 665-66, 84.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

everyone agrees that *Paradise Lost* is an epic whose closest structural affinities are to Virgil's *Aeneid*, and that it undertakes in some fashion to redefine classical heroism in Christian terms (Bowra; Di Cesare; Hunter; Steadman 1967). We now recognize as well how many major elements derive from other epics. [...]

In more general terms, Milton's Eden is in some respects a romance garden of love in which a hero and a heroine must withstand a dragon of sorts (Giamatti).

Moreover, because heroic values have been so profoundly transvalued in *Paradise Lost*, the poem is sometimes assigned to categories beyond epic: pseudomorph, prophetic poem, apocalypse, anti-epic, transcendent epic (Spencer; Steadman 1973; Wittreich 1975; Tolliver; Webber).

Many dramatic elements have also been identified: some vestiges of Milton's early sketches for a drama entitled *Adam Unparadiz'd*; some structural affinities to contemporary epics in five 'acts', such as Davenant's *Gondibert*; and tragic protagonists who fall from happiness to misery through *hamartia* (Baker; Rollin, Sirluck). [...]

The panoply of kinds includes pastoral: landscape description of Arcadian vistas; pastoral scenes and eclogue-like passages presenting the *otium* (ease, contentment) of heaven and unfallen Eden; and scenes of light georgic gardening activity (Daniells; Empson 149-94; Frye 1965; Knott).

Also, several kinds of lyrics embedded in the epic have received some critical attention: celebratory odes, psalmic hymns of praise and thanksgiving, submerged sonnets, an ephitalamium (wedding song), love lyrics (*aubade*, nocturne, sonnet), laments and complaints (Summers 71-86; McCown; Johnson; Nardo; Blessington 1986).²⁵

In questo universo letterario proliferante una delle declinazioni del genere del sonetto che viene recuperata e rifunzionalizzata nell'ambito di *Paradise Lost* è proprio quella di tematica erotica, sperimentata esclusivamente in lingua italiana. Questi sonetti d'amore sommersi in lingua inglese vengono composti e recitati nella *fiction* da due sonettatori di eccezione, Eva e Satana, mentre ad Adamo viene riservata la forma della poesia erotica dell'*aubade*.

²⁵ B.K. LEWALSKY, *The genres of Paradise Lost*, in *The Cambridge Companion to Milton*, a cura di D. Danielson, Cambridge, University Press, 1989, 79-80.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Ad aprire questo sotterraneo agone poetico in versi erotici è proprio Eva, nel libro IV, in quel passo che la Lewalsky definisce «an exquisite, rethorically complex, sonnet-like poem of eighteen lines»²⁶:

“With the conversing I forget all time,
All seasons and their change, all please alike.
Sweet in the breath of morn, her rising sweet,
With charm of earliest birds; pleasant the sun
When first on this delightful land he spreads
His orient beams, no herb, tree, fruit and flow’r,
Glist’ring with dew, fragrant the fertile earth
After soft showers, and sweet the coming on
Of grateful ev’ning mild, then silent night
With this her solemn bird and this fair moon,
And these the gems of heav’n, her starry train:
But neither breath of morn when she ascends
With charm of earliest birds, nor rising sun
On this delightful land, nor herb, fruit, flow’r,
Glist’ring with dew, nor fragrance after showers,
Nor grateful ev’ning mild, nor silent night
With this her solemn bird, nor walk my moon,
Or glittering starlight without thee is sweet.”²⁷

L’esercizio poetico di Eva confonde lo spazio del paradiso terrestre con i *topoi* naturalistici della tradizione della poesia erotica di matrice cortese, e in questa commistione di immaginari appare subito evidente il rapporto di continuità con

²⁶ *Ivi*, 88.

²⁷ «Conversando con te mi dimentico | il tempo e le stagioni, il loro mutamento, e ciascuna | ugualmente mi è cara. Dolce il respiro del mattino, dolce | il suo risveglio col canto degli uccelli appena desti; | e piacevole il sole quando diffonde i suoi raggi orientali | su questa terra ricca di delizie, sull’erba, sugli alberi, | sulla frutta e sui fiori stillanti di rugiada, fragrante | questa fertile terra dopo ogni tenero scroscio di pioggia; | dolce e mite la sera quand’essa sopravviene | piena di grazie, e poi la notte che avanza silenziosa | con i suoi uccelli solenni e questa bella luna, e queste | gemme del cielo, il suo corteo di stelle: e tuttavia | non il respiro del mattino, che ascende | col canto degli uccelli appena desti, né il sole che sorge | su questa terra ricca di delizie, non l’erba, | né la frutta né i fiori stillant di rugiada, o la fragranza | dopo gli scrosci di pioggia, o la sera che giunge | mite e piena di grazie, non la notte che avanza silenziosa | con i suoi uccelli solenni, nessuna passeggiata | sotto la luna, sotto la scintillante luce delle stelle, nulla | di tutto questo è dolce senza te» (J. MILTON, *Paradise Lost*, Milano, Mondadori, 1984, IV, 639- 656, 184-85).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

alcune atmosfere e parole chiave dei *Sonetti italiani*, come ad esempio l'eco del canto degli uccelli del mattino e della notte, che rimanda immediatamente all'usignolo e al cuculo di «O Nightingale, that on yon bloomy Spray», o ancora la luna, apostrofata con l'aggettivo possessivo, in una sorta di intimo connubio tra l'astro notturno e la progenitrice del genere umano. L'aspetto più interessante del poetare di Eva è però legato alla dizione, tutta giocata su una complessa retorica che, attraverso l'uso sapiente della ripetizione e del parallelismo, ha come esito finale un proliferante effetto di duplicazione che disciplina anche l'articolazione interna dei due membri della proposizione. Questo esercizio retorico comporta un risvolto sorprendente: nell'ambito del poema sacro in *blank verse* Milton riesce ad imprimere a questi versi l'intonazione del sonetto grazie all'ausilio di un artificio retorico, proponendo una versione della forma metrica e della sua doppia articolazione al grado zero, come un'ossatura nuda, nitida, perfetta, dalle cadenze dolcissime.

Lontanissimo dall'atmosfera dei *Sonetti italiani* è invece l'ispirazione dell'afflato poetico di Eva che, vivificato dalla grazia della *mimesis*, può discostarsi dalle divagazioni metaletterarie dei versi italiani per concentrarsi sulla sostanza della materia erotica. In questa prospettiva, come ben spiega Lewalsky, lo *status* di Eva risulta essere del tutto particolare:

Some feminist theory maintains that the foundation texts of our culture deny to women any place in literary creation, and exclude them particularly from the use of metaphoric language and poetry (Landy; Gilbert). *Paradise Lost*, sometimes cited as such a foundation text, does not inscribe that cultural myth. Milton's Eve 'invents' the love sonnet and also (in her story about her creation 4, 449-91) the

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

first autobiographical narrative in Eden, as well as perfecting the tragic lament.²⁸

Come abbiamo detto le parole d'amore di Adamo sono affidate all'intonazione dell' *aubade*, genere che tradizionalmente appartiene all'ambito dell'amore clandestino ma che nella versione miltoniana celebra e suggella il legame dell'amore prima della caduta, la quintessenza dell'amore coniugale:

“Awake
My fairest, my espoused, my latest found,
Heav'n's last best gift, my ever new delight,
Awake, the morning shines, and the fresh field
Calls us; we lose the prime, to mark how spring
Our tended plants, how blows the citron grove,
What drops the myrrh, and what the balmy reed,
How Nature paints her colors, how the bee
Sits on the bloom extracting liquid sweet.”²⁹

La poesia erotica di Adamo condivide con i versi d'amore di Eva l'identificazione dello spazio dell'Eden con quello della relazione amorosa, eppure, nonostante questa affinità d'ispirazione, la nota pastorale che chiude l'*aubade* suggerisce una dimensione del sentimento molto più naturale e immediata rispetto alla nitidezza concettuale della retorica di Eva. Fatalmente la prima donna avrà, sul piano del genere, ben altri interlocutori. Il gran nemico, il gran sonettatore. La cifra poetica della seduzione di Satana ai danni di Eva è giocata sul genere, che diviene

²⁸ B.K. LEWALSKY, *The genres of Paradise Lost*, in *The Cambridge Companion to Milton*..., 91.

²⁹ «Risvegliati, | tu la più bella, mia sposa, mia ultima e migliore | scoperta e dono del Cielo, mia gioia che ogni volta | sembra essere nuova, risvegliati, il mattino | risplende già, e i freschi campi ci chiamano; stiamo | perdendo le ore prime, quando si vede in che modo | germogliano | le piante che abbiamo curato, e come sboccia il bosco | dei cedri, e la mirra e la canna balsamica stillano, | Come Natura dipinge i suoi colori, e l'ape | si posa sopra il fiore per estrarne la liquida dolcezza» (J. MILTON, *Paradise Lost*..., V, 17-25, 208-9).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

romanzescamente lo strumento della contaminazione di Eva, dell'Eden, del mondo. Si tratta di una soluzione poetica che sottende notazioni di caratterizzazione psicologica molto fini. Scrive in proposito Lucia Folena:

Il rapporto tra Adamo ed Eva – nonostante si fondi su una struttura rigidamente gerarchica, con l'inferiorità di Eva sottolineata ripetutamente – ha tra le sue componenti essenziali l'amicizia, il cameratismo, il piacere di condividere pensieri e occupazioni con l'altro, e una sessualità assolutamente innocente perché priva della carnalità del desiderio e della sua soddisfazione lussuriosa, e innestata invece su un sentimento d'amore il più possibile lontano dalla passione. Il desiderio, tratto caratteristico del poeta-amante frustrato della tradizione cortese appartiene invece a Satana (libro IV), che ha dovuto apprenderne a proprie spese l'assoluta inestinguibilità, e che tuttavia, non rinuncia al linguaggio iperbolicamente dolce ed elegante del sonettista elisabettiano e del suo erede *Cavalier*. E una delle conseguenze immediate della Caduta è proprio lo scatenarsi in Adamo ed Eva della dirompente dinamica del desiderio: «Carnal desire inflaming, he on Eve | began to cast lascivious Eyes, she him | as wantonly repaid; in Lust they burn» [Infiammato dal desiderio carnale, egli su Eva | iniziò a gettare occhiate lascive; ed ella | lo ricambiò con altrettanta libidine; entrambi bruciano di lussuris. Libro IX, vv, 1013-15].³⁰

La rimodulazione delle cadenze del sonetto operata da Satana si distingue in maniera sostanziale dall'intonazione di Eva, e anzi ricalca la *libido* complessa e archetipica del signore degli abissi, che è fatalmente escluso dalle delizie del corpo. Milton mostra ancora una volta la sua abilità nell'attribuire alle figure universali del suo poema le qualità di personaggi attraverso il gioco del rimaneggiamento di genere. Questa attitudine è una delle chiavi del 'romanzesco' miltoniano:

³⁰ L. FOLENA, *Il Seicento*, in *Storia della letteratura inglese*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2000, I, 240.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

“Wonder not, sovran mistress, if perhaps
 Thou canst, who art sole wonder, much less arm
 Thy looks, the heav'n of mildness, with disdain,
 Displeas'd that I approach thee thus, and gaze
 Insatiate, I thus single, nor have feard
 Thy awful brow, more awful thus retired.
 Fairest resemblance of thy Maker fair,
 Thee all things living gaze on, all things thine
 By gift, and thy celestial beauty adore,
 With ravishment beheld, there best beheld
 Where universally admired; but here
 In this enclosure wild, these beasts among,
 Beholders rude, and shallow to discern
 Half what in thee is fair, one man except,
 Who sees thee? (and what is one?) who shouldst be seen
 A goddess among gods, adorned and served
 By angels numberless, thy daily train.”³¹

La *captatio benevolentiae* di Satana nei confronti di Eva è costruita con raffinati artifici retorici, ma si tratta di una retorica capziosa, improntata più alle regole dell'oratoria, addolcita dalle giochi di suono delle ripetizioni e delle rime interne che si rincorrono da un verso all'altro. Il materiale poetico del sonetto si fa strada tra gli spigoli del *blank verse* attraverso una rassegna di luoghi letterari e soprattutto attraverso la scelta di una precisa angolazione prospettica. Satana

³¹ << “Sovrana signora | non ti stupire, se pure ti fosse concesso, | dato che tu sei uno stupore unico, e meno che mai | non armare di sdegno i tuoi sguardi, che appaiono | un vero paradiso di mitezza, non essere offesa che io | mi avvicini così e ti contempi insaziato. Lo vedi | che sono solo, e non temo il tuo volto maestoso, | anzi più maestoso ancora di questa solitudine. | Tu somiglianza bellissima del tuo Creatore splendido | tutte le cose viventi ti ammirano, tutte le cose | a te soggette per dono contemplano e adorano | la tua celestiale bellezza stupite, bellezza meritevole | d'esser vista solo dove l'ammirazione sia universale; | mentre in un simile luogo selvaggio, fra questi animali | che sono spettatori troppo rozzi e stolidi | per comprendere almeno la metà di ciò che in te è bello, | a parte un uomo, chi altri ti vede? (e cos'è un solo uomo?), | tu che dovresti essere guardata come una dea fra gli dei, | di giorno in giorno adorata e servita da innumerevoli angeli”>> (J. MILTON, *Paradise Lost*..., IX, 532-548, 406-7).

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

attribuisce ad Eva tutti i caratteri della *domina* cortese, compresi naturalmente quelli più inquietanti, che proiettano al di là del profilo femminile dell'amata l'ombra angosciante dell'idolo amoroso: il potere dello sguardo, lo stato mentale indecifrabile che oscilla tra sdegno e mitezza, la bellezza intesa non come dato oggettivo ma come qualità che investe l'intelletto. Nel discorso del serpente il richiamo alla dimensione cortese è affidato ad un effetto di spettacolarizzazione della dimensione amorosa, che viene intesa come un gesto sociale rigidamente codificato rispetto a tutto ciò che è al di fuori di essa. Lo spettacolo e la spettacolarità dell'amore sono aspetti che appartengono *in nuce* alla natura più profonda della tradizione cortese. La conseguenza di questa prospettiva sulla dimensione amorosa è che lo sguardo rispetto alla relazione è esterno, estraneo all'intimità del connubio amoroso, sguardo esterno che corrisponde alla posizione di Satana rispetto al connubio amoroso totale dell'Eden.

I sonettisti italiani, a seguito di una complessa e multiforme esperienza letteraria, hanno sublimato i valori cortesi attraverso un processo di intellettualizzazione che neutralizza la dimensione sociale del rapporto amoroso, riducendola gradualmente alla sfera dell'interiorità. Non a caso nell'atto della seduzione Satana anticipa astutamente Guinizzelli invitando Eva a considerare la natura animale e inadeguata della sua corte. Questa rassegna di *topoi* di raffinata tradizione letteraria è lontanissima dai contenuti della dimensione erotica di Adamo e di Eva, tutta proiettata sul giardino, lo spazio incontaminato che è inconcepibile agli abitanti dell'Eden come sfera 'altra' da sé. Come vedremo, uno degli aspetti più affascinanti del poema miltoniano è proprio la natura ambigua e

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

impossibile della relazione erotica di Adamo ed Eva prima della caduta, che oscilla continuamente tra la purezza pagana dell'*aurea aetas* e la casta voluttà del *locus amoenus*, e subisce nel libro IV il catalizzante influsso dello sguardo invidioso del *voyeur* infernale.

L'aspetto più interessante di queste incursioni del poema sacro nei territori del sonetto è il loro rapporto di complementarità. I versi di Satana e di Eva indagano due aspetti caratterizzanti del genere: le stratificazioni letterarie consacrate dalla tradizione e la nitida organizzazione del discorso concettuale. Milton, in questi passi di poesia erotica che si insinuano nella 'magnificenza' del poema sacro, opera una sorprendente e articolata sintesi del genere e sul genere, che scopre, sperimenta e infine descrive il sonetto nella sua doppia articolazione, nella sua natura bifronte. Orchestrando poi intorno a questo grandioso esercizio di stile un raffinatissimo gioco di rimando al genere che individua e connota la psicologia dei personaggi. Satana è il vassallo terribile che «approach[es] [...] and gaze[s] Insatiate », che invade lo spazio della *domina*, e la caduta dell'umanità si compie fatalmente attraverso una scrittura ambigua, che, attraverso l'*escamotage* del dialogo pseudoamoroso, fissa e stilizza i *fragmenta* del sonetto sommerso:

To whom the guileful Tempter thus replied.
 "Empress of this fair world, resplendent Eve,
 Easy to mee it is to tell thee all
 What thou commandst and right thou shouldst be obeyed"³²

³² «Così rispose l'astuto Tentatore: | "Splendida Eva, Imperatrice di questo bel mondo, | è facile per me rispondere a quanto comandi, ed è giusto | che tu venga obbedita"» (*Ivi*, IX, 567-570, 408-9).

Eleonora R. J. Aimo

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

Fino a questo momento abbiamo analizzato alcuni aspetti della poetica miltoniana che rivelano come l'incontro con letteratura italiana nell'ambito dell'esperienza compositiva dei *Sonetti italiani* abbiano influenzato il maniera determinante il laboratorio compositivo di *Paradise Lost*, e come la riflessione sulla natura poetica del sonetto trovi anche nel poema il risvolto della nota meta letteraria; ora avremo modo di vedere quali presupposti ideologici si celano dietro tali scelte stilistiche.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Capitolo VI

Eva, Emilia e l'eterotopia del femminile

Spesso nell'analisi fin qui condotta è stata sottolineata l'importanza della scelta di genere operata da Milton con un significativo ritorno alle forme delle origini del sonetto in un momento storico che chiuderà la produttività del genere nella storia della letteratura inglese fino all'Ottocento. Questo ritorno al passato spinge a riflettere su quelle che sono le origini del sonetto e le ragioni poetiche profonde che si celano dietro un genere determinante per l'esperienza poetica della letteratura occidentale.

La nascita del sonetto è ancora oggi un caso letterario di notevole importanza, la cui soluzione definitiva appare ancora avvolta nel mistero. La forma metrica del sonetto ha avuto sempre inesplicabilmente una natura estremamente stabile e rigidamente codificata, al punto che anche i suoi sviluppi successivi appaiono in maniera evidente come conseguenze di questo presupposto fondamentale. Il sonetto nasce e si sviluppa all'interno di un oscuro bifrontismo nel quale coesistono la musicalità divagatrice della canzone e la fissità concentrata e aggressiva dell'epigramma.

Sebbene Antonelli abbia ampiamente documentato nel saggio *L'invenzione del sonetto* la sua ipotesi che vede questo metro come uno sviluppo della *canzo* trobadorica, in questa sede appare più affascinante e ricca di spunti critici la tesi numerologica avanzata da W. Pötters nel saggio *La natura e*

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

l'origine del sonetto. Una nuova teoria, soprattutto nella lettura più letteraria offertane da Furio Brugnolo in *Ancora sulla genesi del sonetto*:

La dimostrazione si fonda su una coincidenza stupefacente, che è merito di Pötters aver individuato attraverso un'ardua e rigorosa ricerca, condotta direttamente sulle fonti matematiche dell'epoca, e su quelle in particolare che potevano essere accessibili ai rimatori della Magna Curia: la coincidenza tra i numeri-cardine del sonetto (l'11 e il 14, appunto, ma anche il 154, ossia il numero totale delle sillabe di un sonetto, e altri valori derivati) e i valori comunemente usati nel Medioevo per esporre e risolvere i problemi connessi alla misurazione del cerchio e della sua quadratura.

Più esattamente Pötters ha seguito il suggerimento di Roncaglia di trasferire il problema dall'ambito delle intuizioni generali e magari archetipiche al piano più propriamente filologico-storico e di "concentrare l'attenzione anzitutto sulle basi certe e ben conosciute della tradizione scolastica dell'occidente medievale: e passando pazientemente in rassegna i principali trattati matematici del Medioevo (autori o compilatori come Platone da Tivoli, Gherardo da Cremona, Franco da Liegi e Leonardo Fibonacci, oltre a svariati anonimi), ha riscontrato nei rispettivi capitoli che trattano della figura del cerchio e dei solidi di rotazione, la presenza costante e ricorrente di un limitatissimo insieme di misure utilizzate quali strumenti di costruzione e di calcolo: si tratta dei valori 11 e 14, 7 e 22, 154 e del rapporto $8:6 = 4:3$. 11 e 14 sono, in particolare, costantemente usati quali strumenti di descrizione e di calcolo nella misurazione del cerchio: e questo perché, come osserva proprio il Fibonacci, sono i numeri interi minimi che esprimono il rapporto tra le aree del cerchio e del quadrato circoscritto (o, con le parole di Platone da Tivoli, a commento di una sua figura: "circuli AB proportio ad quadratum CG est ut proportio undecim ad quattordecim"). Questi valori – non a caso impiegati nell'architettura del Medioevo e del Rinascimento – sono ancora presenti nel trattato "Della divina proportion" di Luca Pacioli.

Dalla combinazione di queste misure fondamentali scaturiscono in definitiva quelle relazioni numeriche che caratterizzano il sonetto, fondandone e garantendone la straordinaria fissità metrica e la singolare stabilità formale.¹

¹ F. BRUGNOLO, *Ancora sulla genesi del sonetto*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina, Congedo editore, 1999, 98-100.

Eleonora R. J. Aimò

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Insomma il sonetto, in questa prospettiva, si configura come una architettura poetica nella quale la misura formale trova una sorprendente corrispondenza geometrica. Sebbene l'analisi di Pötters parta da presupposti strettamente scientifici e razionali, questo non esclude la possibilità di intravedere dietro al calcolo matematico un significato simbolico. D'altra parte il sonetto nasce e si consolida nell'ambito di un sistema culturale che non concepisce la realtà fuori dal simbolo, in un gioco letterario che affida al mistero della cabala la freddezza del dato numerico. In questa prospettiva meno rigorosa, più rischiosa, affidata all'interpretazione, la simbologia del cerchio diventa significativa, se non determinante. Il cerchio è l'espressione geometrica in grado di circoscrivere lo spazio "altro", la forma riconosciuta dei cieli aristotelici, il gesto magico in grado di ritagliare nella realtà dimensioni parallele protettive e al contempo inquietanti. I quadrati inscritti e circoscritti sono la ricerca della tangenza, la possibilità di un inquadramento razionale. Insomma anche alla luce dell'analisi di Pötters il sonetto mostra di possedere una duplice natura.

Curiosamente i sonetti italiani di Milton mostrano entrambe queste attitudini, affondano le proprie radici nella dimensione più profonda e oscura del genere e la manifestano attraverso una scelta tematica e linguistica precisa, che induce a individuare, dietro l'esercizio di stile, un'esperienza letteraria che è stata definita in precedenza squisitamente alloglotta. Attraverso questi piccoli componimenti nella lingua del sì Milton affronta il tabù della tematica amorosa e cortese in presa diretta e la circoscrive attraverso il solco linguistico. La lingua, unita al genere, traccia il cerchio magico intorno alla licenza umanistica del poeta

Eleonora R. J. Aimo

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

puritano. Non resta dunque che individuare, al di là dei condizionamenti dell'intertestualità della tradizione già analizzati, in quale modo Milton scelga di declinare la tematica erotica e, soprattutto, di rappresentare quella alterità che è l'ossessione della tradizione cortese: il femminile.

Per introdurre l'argomento è bene fare riferimento all'unico sonetto amoroso in lingua inglese contenuto nei *Sonnets*, il numero XXIII:

Methought I saw my late espoused Saint
 Brought to me like *Alcestis* from the grave,
 Whom *Joves* great Son to her glad Husband gave,
 Rescu'd from death by force though pale and faint.
 Mine as whom washt from spot of child-bed taint,
 Purification in the old Law did save,
 And such, as yet once more I trust to have
 Full sight of her in Heaven without restraint,
 Came vested all in white, pure as her mind:
 Her face was vail'd, yet to my fancied sight,
 Love, sweetness, goodness, in her person shin'd
 So clear, as in no face with more delight.
 But O as to embrace me she inclin'd,
 I wak'd, she fled, and day brought back my night.²

Che l'attitudine di Milton non sia quella del poeta erotico è segnalato dal fatto che questo *unicum* della raccolta sia in realtà anche un sonetto funebre, sebbene estremamente caratterizzato in senso stilnovistico nella modulazione dantesca. Naturalmente al poeta puritano non è concesso inneggiare a passioni profane, e così l'oggetto amoroso è perfettamente inquadrato nell'ambito del vincolo coniugale, scelta che di fatto trasgredisce ai presupposti fondamentali del codice cortese.

² E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets*, London-Melbourne-Toronto-New York, Macmillan-St Martin's Press, 1966, XXIII, 28.

Inoltre il dantismo miltoniano è di per sé neutralizzato dalle scelte adottate dall'autore nel gioco dell'*imitatio*, e l'apparizione della donna si risolve in un onirismo angoscioso e pensoso, in un gioco di chiaroscuri suggellato non dalla luce divina di cui la donna dovrebbe farsi messaggera, ma dalle tenebre inquietanti della cecità e della fragilità umana del poeta: “ I wak'd, she fled, and day brought back my night.”

Emilia condivide con questa sublime Beatrice di maniera una evanescenza generata da un processo di profonda intellettualizzazione della materia erotica, che diviene il punto di partenza per portare avanti un discorso di secondo grado attraverso un registro linguistico consolidato dal prestigio della tradizione cortese. La consorte defunta è il pallido spettro che aleggia sulle angosce terrene della voce poetante ancora alle prese con le angustie e gli avvilimenti del corpo. Emilia diventa il simbolo dell'innamoramento platonico dell'umanista anglofono per un paese, una lingua, un'intera cultura. Insomma, parrebbe quasi che l'elemento femminile in rapporto alla tematica amorosa nella poesia dei *Sonnets* sia in qualche modo privato di una consistenza concreta e sessualizzata attraverso il processo di estrema stilizzazione consentito dalla tradizione. Milton, sedotto dai *topoi* cortesi, non parla mai d'amore, e questa scelta comporta che il femminile assuma una dimensione che potremmo definire *status in absentia*.

Per comprendere il sistema attraverso cui viene operata questa forma raffinatissima di censura, che trova ragione in esigenze artistiche precise, nelle ossessioni personali dell'autore in rapporto alle contingenze e in modelli

antropologici profondi e consolidati, pare opportuno fare riferimento al concetto foucaultiano di *eterotopia*:

Non si vive in uno spazio neutro e bianco; non si vive, non si muore, non si ama nel rettangolo di un foglio di carta. Si vive, si muore, si ama in uno spazio quadrettato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie, dislivelli, scalini, avvallamenti e gibbosità, con alcune regioni dure e altre friabili, penetrabili, porose. Ci sono le regioni di passaggio, le strade, i treni, le metropolitane; ci sono le regioni aperte della sosta transitoria, i caffè, i cinema, le spiagge, gli alberghi, e poi ci sono le regioni chiuse del riposo e della casa. Ora, fra tutti questi luoghi che si distinguono gli uni dagli altri, ce ne sono alcuni che sono in qualche modo assolutamente differenti; luoghi che si oppongono a tutti gli altri e che sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi. I bambini conoscono benissimo questi contro-spazi, queste utopie localizzate. L'angolo remoto del giardino, la soffitta o, meglio ancora, la tenda degli indiani montata al centro della soffitta, e infine – il giovedì pomeriggio – il grande letto dei genitori. È in quel letto che si scopre l'oceano, perché tra le due coperte si può nuotare; ma quel letto è anche il cielo, perché sulle sue molle si può saltare; è il bosco perché ci si può nascondere; è la notte, perché fra le sue lenzuola si diventa fantasmi; ed è il piacere, perché al ritorno dei genitori si verrà puniti. Questi contro-spazi non sono, in verità, soltanto l'invenzione dei bambini; semplicemente perché i bambini non inventano mai niente; sono gli adulti, invece, che hanno inventato i bambini e sussurrano loro mirabili segreti, anche se poi rimangono sorpresi quando i bambini glieli urlano a loro volta nelle orecchie. La società adulta ha organizzato anch'essa, e ben prima dei bambini, i suoi contro-spazi, le sue utopie situate, i suoi luoghi reali fuori da tutti i luoghi. Ci sono i giardini, i cimiteri, i manicomi, le case chiuse, le prigioni, i villaggi del club Méditerranée e molti altri.

Sì, sogno una scienza – dico proprio una scienza – che abbia come oggetto questi spazi diversi, questi altri luoghi, queste contestazioni mitiche e reali dello spazio in cui viviamo. Questa scienza non avrebbe il compito di studiare le utopie, perché bisogna riservare questo nome a ciò che veramente non ha nessun luogo, ma le eterotopie, gli spazi assolutamente altri; la scienza in questione dovrebbe necessariamente chiamarsi, anzi si chiamerà, si chiama già, etero-topologia³.

³ M. FOUCAULT, *Utopie – Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006, 12-14.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

L'aspetto più interessante di questa nuova categoria dello spazio proposta da Foucault è la sua marginalità, la sua natura censoria e al contempo contestatrice della censura che su di essa agisce. L'eterotopia è lo spazio destinato alla negazione e da questo punto di vista anche il Satana miltoniano mostra una natura eterotopica rispetto a quello dantesco. Il principe delle tenebre di *Paradise Lost* gode infatti di uno *status* ben diverso da quello concesso al Lucifero della *Divina Commedia*: l'architettura dantesca rappresenta un sistema sociale, cosmologico e religioso che trova in sé e nella sua interezza la propria giustificazione, senza lasciare alcuno spazio anche solo alla possibilità di un pensiero negativo e antitetico. Lucifero non è signore dell'Inferno, ma solo la prima anima dannata ad abitarlo, secondo quanto prescritto dove «si puote ciò che si vuole». Il diavolo medievale rappresentato da Dante è costantemente sotto il cono di luce proiettato dallo sguardo divino e la sua giurisdizione nel territorio infernale è una mera questione di residenza. Quando il poeta fiorentino rappresenta le tenebre assume la prospettiva, sublime e indiscussa, di Dio. Si tratta di un Universo senza gradazioni prospettiche dal punto di vista strettamente ideologico, magnifico, brulicante, stratificato, ma appiattito dalla coscienza medievale che si esprime, tanto in letteratura quanto nelle arti figurative, attraverso categorie unidimensionali. La scoperta del chiaroscuro e della consistenza delle ombre è stata una delle prerogative dell'età moderna e della sensibilità rinascimentale. Il Satana miltoniano, come quello tassiano, guadagnano la loro dimensione eterotopica proprio in virtù dello strappo rinascimentale che aveva riscoperto, non senza inquietudine, le realtà rimosse dall'ortodossia della coscienza medievale. La

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

differenza tra un atto di rimozione e un atto di censura si concretizza nella misura della distanza tra il Satana dantesco e quello miltoniano che, pur sconfitto e ghettizzato, è signore e padrone del suo regno e contestatore del potere divino.

Questo parallelo tra Dante e Milton può costituire un valido filo conduttore anche per rilevare i rispettivi meccanismi di rimozione e censura riservati ai contenuti erotici della poesia cortese, e per cogliere lo spirito miltoniano rispetto a un genere poetico che solo attraverso precise rimodulazioni poteva trovare una collocazione nello spazio totalizzante del poema sacro. Dante ricorre al noto processo di sublimazione attraverso la rilettura in chiave simbolico-religiosa dei canoni cortesi. Solo attraverso tale modulazione il linguaggio poetico diviene accettabile e neutralizzato. Il portavoce, nell'ambito del poema, delle spinte centrifughe del canone naturalmente è una donna, Francesca da Polenta, e non il suo silenzioso consorte Paolo. Il canto V dell'*Inferno* risulta particolarmente significativo perché sarà proprio il sonettare di Francesca a suscitare in Dante lo svenimento e quindi a innescare il processo di rimozione a cui si è precedentemente accennato:

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangëa; sì che di pietade
io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade⁴.

I tanti commentatori danteschi hanno a lungo riflettuto sulle ragioni profonde che sono alla base della gestualità del Dante personaggio in uno dei passi più

⁴DANTE, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1996, I, V, 139-142, 165-66.

significativi dell'*Inferno* in relazione all'elaborazione della poetica dell'autore. In questa sede ci limiteremo a constatare che lo svenimento è l'eclatante manifestazione non tanto della negazione quanto proprio della rimozione delle forme e dei contenuti cortesi portati all'attenzione del pellegrino dell'aldilà da parte di Francesca, e che l'ambiguità con cui l'autore presenta la portavoce dei valori cortesi e congeda i due sfortunati amanti è alla base del fascino esercitato dal canto sui lettori di tutti i tempi.

Se Dante è costretto a fare i conti con le contraddizioni morali e ideologiche provocate dall'esperienza stilnovista, Milton, manipolatore di generi più scaltro e smaliziato, attribuisce al linguaggio cortese delle funzioni specifiche, inquadrare perfettamente in un progetto letterario e morale ad ampio respiro, attraverso una raffinatissima operazione stilistica, per quanto riguarda il poema sacro, e linguistica in relazione ai *Sonetti italiani*.

In *Paradise Lost*, come abbiamo visto, il portavoce dei valori cortesi è Satana in persona, che utilizza sapientemente il codice per mettere in atto il progetto di seduzione di Eva. L'autore, attraverso questa scelta tematica e stilistica, supera senza dubbio in scaltrezza il suo sulfureo personaggio: non è possibile immaginare una forma di censura letteraria più efficace e diabolica di quella di mimetizzare l'esercizio di stile attribuendolo alla bocca di Satana.

La scelta linguistica e tematica dei *Sonnets* risponde alla stessa esigenza mimetica: l'esperienza alloglotta di fatto neutralizza la carica eversiva della tematica erotica insita nel codice cortese, sublimandola e disciplinandola sulla

base di scelte squisitamente letterarie. Insomma, Satana, Eva ed Emilia condividono il medesimo destino di alterità, morale, sessuale, linguistica.

Pare opportuno, a questo punto, fare una piccola precisazione sul concetto di eterotopia, e distinguerla da quello barthesiano di atopia. L'atopia proposta da Roland Barthes è infatti una categoria applicabile a gran parte della poesia di matrice cortese, dal momento che questa si confronta costantemente con l'ossessione dell'ineffabilità e dell'inclassificabilità dell'oggetto amato:

L'*atopia* di Socrate è legata ad Eros (Socrate è corteggiato da Alcibiade) e alla Torpedine (Socrate elettrizza e intorpidisce Menone). L'altro che io amo e che mi affascina è *atopos*. Io non posso classificarlo, poiché egli è precisamente l'Unico, l'Immagine irripetibile che corrisponde miracolosamente alla specialità del mio desiderio. È la figura della mia verità; esso non può essere fissato in alcun stereotipo (che è la verità degli altri).

[...]

Ogni volta che sul volto dell'altro leggo la sua innocenza, la sua grande innocenza, vi colgo la sua atopia. Egli non sa il male che mi fa – o, per dirla con meno enfasi, non sa quanti problemi mi crea. L'innocente non è forse inclassificabile (e perciò tenuto in sospetto in ogni società la quale « si riconosce » soltanto dove può classificare delle Colpe)?

[...]

Come innocenza, l'atopia resiste alla descrizione, alla definizione, al linguaggio, che è *maya*, classificazione di nomi (di Colpe). Essendo atopico, l'altro fa tremare il linguaggio: non si può parlare *di* lui, *su* lui; qualsiasi attributo è falso, doloroso, goffo, imbarazzante: l'altro è *inqualificabile* (e questo sarebbe il vero significato di *atopos*)⁵.

La Laura petrarchesca, ad esempio, è la creatura letteraria atopica per eccellenza, evanescente, sfuggente, destrutturata dalla parola poetica. Se qualche regista folle volesse mai trasporre la poesia petrarchesca dei *Fragmenta* – anche il titolo

⁵ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, 38-39.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

dell'opera, sotto questo aspetto, appare straordinariamente significativo - mostrando l'immagine di Laura a figura intera fallirebbe miseramente. Dovrebbe e potrebbe solo limitarsi all'uso costante del fuori campo e di improvvise zoommate e carrellate sui particolari delle "belle membra" e della natura che le accoglie e le circonda.

L'ineffabilità e l'inqualificabilità naturalmente conducono in territori liminari - non a caso Petrarca è considerato il precursore dell'Umanesimo - dal momento che queste due categorie avvicinano pericolosamente l'oggetto amoroso alle qualità caratterizzanti di Dio. Dante risolve il problema teologico attribuendo a Beatrice sublimi qualità angeliche di intercessione: la donna amata partecipa così a buon diritto all'atopia e all'utopia divina, che, come scrive Foucault nel saggio *Il corpo utopico*, è, in quanto non luogo, anche sublime negazione del corpo:

Il mio corpo, spietata topia. (...) Credo che in fondo sia contro di esso e come per cancellarlo che nascono tutte queste utopie. Il prestigio, la bellezza, la meraviglia dell'utopia, a che cosa sono dovuti? L'utopia è un luogo fuori da ogni luogo, ma è un luogo in cui avrò un corpo senza corpo, un corpo bello, limpido, trasparente, luminoso, veloce, colossale nella potenza, infinito nella durata, sciolto, invisibile, protetto, sempre trasfigurato; ed è ben possibile che l'utopia prima, quella più impossibile da sradicare dal cuore degli uomini, sia proprio l'utopia di un corpo incorporeo. (...)

Ma forse la più ostinata, la più potente di queste utopie con le quali cancelliamo la triste topologia del corpo, ce la fornisce, dal profondo della storia occidentale, il mito dell'anima. L'anima funziona nel mio corpo in modo ben mirabile. Essa vi alloggia, ma sa anche fuggirne: se ne fugge per vedere le cose attraverso la finestra dei miei occhi, se ne fugge per sognare mentre dormo, per sopravvivere quando muoio. È bella la mia anima, pura, bianca; e se il mio corpo infangato - o comunque non certo immacolato - viene a sporcarla, ci saranno di certo una virtù, una potenza, mille gesti sacri in grado di restituirle la

Eleonora R. J. Aimo

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

sua primitiva purezza. Durerà a lungo la mia anima, più che a lungo, mentre il vecchio corpo andrà a marcire. Viva la mia anima! Essa è il mio corpo luminoso, purificato, virtuoso, agile, mobile, fresco; è il mio corpo liscio, castrato, arrotondato come una bolla di sapone. Ecco: in virtù di tutte queste utopie il mio corpo è svanito. Svanito come la fiamma di una candela quando ci soffiamo sopra. L'anima, le tombe, i geni, le fate ne hanno fatto man bassa, l'hanno fatta scomparire in un batter d'occhio, ne hanno cancellato la pesantezza, la bruttezza, e me l'hanno restituito splendido e perpetuo.⁶

Nella tradizione occidentale la poesia d'amore ha tentato di addolcire e cancellare la malinconia del corpo amato attraverso l'utopia di Dio, dell'anima, della letteratura, trasfigurando l'oggetto dell'amore in nome della fede o dell'arte.

Nei *Sonetti italiani* Milton compie un'operazione simile a quella petrarchesca, dando ad intendere al lettore che Emilia altro non sia che personificazione della cultura italiana. Questa sublimazione però viene sottoposta alla censura linguistica dell'esperienza alloglotta, è proprio questo scarto linguistico che rende la figura di Emilia non atopica, non utopica, ma piuttosto eterotopica, relegata in un personale dominio letterario, ben circoscritto e connotato in senso ideologico, in senso linguistico, e anche in senso toponomastico. Pensiamo alla perifrasi con cui Milton, nel sonetto II allude al nome dell'amata: «Donna leggiadra, il cui bel nome honora, | L'herbosa val del Rheno, e il nobil varco»⁷. Il nome dell'amata non allude né al lauro né alla ricompensa nella vita ultraterrena, ma è un toponimo preciso. Passiamo poi a considerare il dato linguistico, che spesso diventa l'oggetto stesso del poetare, come accade nei celebri versi conclusivi della canzone – «Dice mia Donna, e'l suo dir è il mio cuore, | Questa è lingua di cui si

⁶ M. FOUCAULT, *Utopie – Eterotopie...*, pp. 32-35.

⁷ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, II, 1-2, 4.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

vanta Amore »⁸ – e come avviene in maniera ancora più significativa nel sonetto III:

Così Amor meco insù la lingua snella
 Desta il fior novo di strania favella,
 Mentre io di te, vezzosamente altera,
 Canto, dal mio buon popol non inteso,
 E'l bel Tamigi cangio col bel Arno⁹

Questa riflessione metalinguistica è forse uno dei punti cruciali per cogliere il valore attribuito da Milton stesso all'esperienza alloglotta dei *Sonetti italiani*. Il poetare d'amore diventa una questione di codice, e la possibilità, la consistenza e la dignità del linguaggio amoroso risiede in maniera esclusiva in quel codice, attraverso una lingua che permette un gioco letterario di mascheramento, di fuga dal « buon popolo» che non intende, o, se intende, interpreta l'esercizio poetico come una raffinata evasione del colto umanista anglofono piuttosto che come l'eresia del fervente puritano.

D'altra parte questi tormenti morali e letterari che si riflettono sulle scelte linguistiche, ritornano nei due poemetti giovanili che, non a caso, vengono intitolati in italiano. Come sottolinea Denis de Rogemont nel volume *L'amore e l'Occidente*, queste ambiguità irrisolte saranno determinanti anche nella scelta della materia del poema, dell'opera che avrebbe dovuto consacrare Milton come autore inglese:

⁸ *Ivi*, 14-15, 6.

⁹ *Ivi*, III, 6-10, 5.

Eleonora R. J. Aimò

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Due poemi di Milton, scritti in giovinezza, l'*Allegro* e il *Penseroso*, esprimono il conflitto del Giorno e della Notte, e la necessità d'una scelta ch'egli non ha ancor fatta (non v'ha dubbio che non la farà mai; o almeno, non senza tali reticenze che sarebbe cosa vana il concludere, su un tale argomento, con una nettezza ch'egli stesso non volle adottare).

Prima ancora di abbracciare la causa puritana Milton, andando alla ricerca d'un soggetto d'epopea, aveva talvolta preso in considerazione il tema della leggenda celtica di Arturo e dei cavalieri della Tavola rotonda. Nel suo *Penseroso*, panegirico della Malinconia notturna, rivolgendosi a quella «Vergine austera» la prega di evocare ancora l'anima di Orfeo, lo sposo di Canacea che possedeva l'anello e gli specchi magici, e finalmente gli «illustri bardi »

che con grave e solenne voce cantarono
tornei e trofei conquistati,
foreste,terribili incantesimi
onde il significato supera la risonanza.¹⁰

Una delle reticenze di cui parla de Rougemont è senza dubbio individuabile tra i versi dei *Sonetti italiani*. Inoltre l'autore francese definisce acutamente «materialistico» l'atteggiamento di Milton nei confronti dell'ossessione medievale e post-medievale per il dualismo eros-misticismo :

Quanto al «materialismo» di Milton, esso contrasta meno di quello che potremmo supporre con una dottrina «cortese» dell'amore. Fra un monismo che assimila lo spirito alla materia (o viceversa), e un dualismo che condanna la materia in nome dello spirito, la storia delle sette gnostiche e manichee sta proprio a insegnarci che l'abisso non è invalicabile, soprattutto sul piano dell'etica. L'idealismo e il materialismo hanno importanti presupposti in comune. Il vertice della lussuria tocca talvolta il vertice dell'esaltazione della castità. E la negazione della morte, in Milton, lo conduce a conclusioni assai prossime a quelle dei Catari. Come questi ultimi, Milton crede che il

¹⁰ D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, Milano, Bur, 1977, 246.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

retto desiderare proceda dai principi intellettuali, e che debba purgarci dal perverso desiderare: della sensualità, il più grave dei peccati.¹¹

È proprio il «materialismo» miltoniano di cui parla de Rougemont a rendere possibile la dimensione eterotopica della materia erotica, che pur condannata, trova strade, linguaggi e domini. D'altra parte la caratterizzazione di Emilia è più vicina a quella della tradizione siciliana rispetto alle più mistiche e simboliche rimodulazioni del codice cortese operate dallo stilnovismo o all'estrema stilizzazione petrarchesca. L'abile tessitura operata da Milton degli stilemi ereditati dalla tradizione italiana non dovrà trarre il lettore in inganno. Il sonetto II certamente è caratterizzato dal richiamo ai due grandi modelli, quello dantesco e quello petrarchesco, e ci presenta Emilia come una creatura letteraria intessuta di echi e riferimenti, a partire dallo sguardo magnetico e ispirato di Laura – «E i don', che son d'amor saetta ed arco, | Là onde l'alta tua virtù s'infiora.»¹² – per arrivare alla presenza ingenua e al contempo soggiogante della Beatrice della Vita Nuova: «Guardi ciascun a gli occhi ed a gli orecchi | L'entrata, chi di te si truova indegno»¹³. La citazione petrarchesca ritorna poi nell'*incipit* pastorale del sonetto III – «L'avezza giovinetta pastorella | Va bagnando l'erbetta strana e bella»¹⁴ – ma una lirica come questa, incentrata come la *Canzone*, non tanto sull'immagine della donna, quanto sull'operazione poetica e linguistica operata

¹¹ *Ivi*, 247.

¹² E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, II, 7-8, 4.

¹³ *Ibidem*, II, 11-12.

¹⁴ *Ivi*, III, 2-3, 5.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

nei *Sonetti italiani*, non poteva che essere consacrata dall'alloro petrarchesco. Già nel sonetto III però troviamo una prima anomalia:

Così Amor meco insù la lingua snella
 Destà il fior novo di strania favella,
 Mentre io di te, vezzosamente altera,
 Canto dal mio popol non inteso,
 E'l bel Tamigi cangio col bel Arno.¹⁵

Emilia, come molte creature della tradizione del sonetto d'amore, appare nelle liriche attraverso brevissimi frammenti linguistici, ma proprio questa estrema selezione del materiale offerto dal registro linguistico permette, paradossalmente, una caratterizzazione molto precisa di quelli che sono gli intenti della rappresentazione. Certamente entrambi gli aggettivi attribuiti ad Emilia non sono estranei alla semantica della tradizione cortese, ma la loro combinazione sembra quasi introdurre uno scarto rispetto alla spiccata letterarietà con cui era stata introdotta la figura della donna precedentemente, concedendole per il momento un peccato veniale di umanità. Nel sonetto IV l'immagine di Emilia prende finalmente consistenza, e viene connotata attraverso elementi visivi precisi:

Né treccie d'oro, né guancia vermiglia
 M'abbaglian sì, ma sotto nova idea
 Pellegrina bellezza che'l cuor bea,
 Portamenti alti honesti, e nelle ciglia
 Quel sereno fulgor d'amabil nero,
 Parole adorne di lingua più d'una,
 E'l cantar che di mezzo l'hemisphero
 Traviar ben può la faticosa luna;
 E dagli occhi suoi avventa sì gran fuoco

¹⁵ *Ibidem*, III, 6-10.

Che l'incerar gli orecchi mi fia poco.¹⁶

È fin troppo banale affermare che le scelte cromatiche operate dal poeta siano dettate dalla volontà di rappresentare una tipica bellezza mediterranea, dal momento che il tipo di canone estetico rappresentato è davvero una sorta di ribaltamento delle caratteristiche distintive della bellezza petrarchesca. Senza dubbio le ambizioni giovanili del Milton non escludono la possibilità che il poeta volesse misurarsi con la tradizione italiana e omaggiarla attraverso divagazioni ‘pellegrine’, eccentriche: Milton era un umanista ma era pur sempre un letterato del Seicento. Eppure, nonostante queste considerazioni, il gesto del ribaltamento pare eccessivo, anche alla luce del miltoniano narcisismo letterario. Certamente era bruna la sposa del *Cantico dei Cantici*, ma non solo il personaggio biblico si sente in dovere di dare giustificazione delle proprie caratteristiche somatiche esaltando l'oro dei capelli dello sposo e il candore luminoso del rito nuziale, ma inoltre la rappresentazione del femminile è inquadrata nella sacralità del rituale. Emilia non è una sposa, eppure il poeta osa mostrarla al lettore in tutta la sua sfacciata sensualità. Emilia è un personaggio lunare e, come insegna la tradizione rinascimentale e post-rinascimentale, la luna è un territorio pericoloso e liminare. Non a caso nel libro I del poema l'elemento lunare ritorna nella magnifica e terribile descrizione dello scudo di Satana, curiosamente accompagnata da un riferimento a Galileo:

Hung on his shoulders like the moon, whose orb
Through optic glass the Tuscan artist views
At ev'ning from the top of Fesole,

¹⁶ *Ivi*, IV, 5-14, 7.

Or in Valdarno, to descry new lands,
Rivers or mountains in her spotty globe.¹⁷

L'incontro con lo scienziato italiano, ormai vecchio, cieco e agli arresti domiciliari nella sua casa di Arcetri, viene riferito nell'*Aeropagitica* con il preciso intento di alimentare il mito del viaggio in Italia di Milton, ma l'immagine di Galileo è anche uno degli elementi psicologici che alimentano il personale mito italiano di Milton, che affianca al dato storico un'esperienza letteraria e metaletteraria complessa, che è anche intellettuale, ideologica, globale. Al di là della lente galileiana che scruta gli astri e insegue la nuova scienza si delinea il profilo inquietante del contospazio, del contromondo.

Lo *status* ambiguo e lunare di Emilia trova un riscontro preciso in quei versi cruciali che ritornano tradotti in inglese nel Libro II del poema sacro : «E'l cantar che di mezzo l'hemisphero | Traviar ben può la faticosa Luna». Se la luna col suo magnetismo è in grado di sollevare i livelli delle acque, Emilia con il suo canto è in grado di indirizzare il corso dell'astro notturno per eccellenza, del faro che è in grado di spandere la sua luce nel buio della notte, accentuando, anziché dissipando, quella confusione provocata dalle tenebre che non consente più di distinguere il falso dal vero. Il *topos*, come abbiamo visto, è virgiliano e ha a che fare con l'immaginario mitologico delle sirene, creature dalla doppia natura che celano dietro il fascino del loro canto la voracità distruttiva del mostro. Il riferimento al modello virgiliano diventa esplicito nell'ultimo verso del sonetto,

¹⁷ «L'ampia circonferenza gli pendeva | simile a luna dalle spalle, luna la cui orbita attraverso | il vetro ottico osserva l'artista toscano la sera | dalla vetta di Fiesole o in Valdarno, a distinguere | nel globo maculato nuove terre, nuove montagne o fiumi» (J. MILTON, *Paradise Lost*, Milano, Mondadori, 1984, 287-291, 20-21).

Eleonora R. J. Aimò

“e'l cantar che di mezzo l'hemisphero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

quando Milton fa riferimento allo stratagemma adottato da Ulisse per preservare i propri marinai dalla seduzione fatale del canto delle sirene. L'idolo femminile manifesta i suoi poteri seduttivi in un groviglio nel quale la profondità degli abissi marini e l'oscurità della dimensione notturna si confondono. L'effetto poetico finale è interessante perché lascia nella mente del lettore la sensazione che il sentimento amoroso venga rappresentato come una sorta di pericoloso e cieco naufragio dei sensi.

Curiosamente il passo ritorna in traduzione in *Paradise Lost* nell'ambito di un contesto che sviluppa in maniera sorprendente e significativa la dimensione connotativa oscura e potente dei versi italiani:

[...]At last appear
 Hell-bounds, high reaching to the horrid roof,
 And thrice threefold the gates; three folds were brass,
 Three iron, three of adamantine rock,
 Impenetrable, impaled with circling fire,
 Yet unconsumed. Before the gates there sat
 On either side a formidable shape.
 The one seemed woman to the waist, and fair,
 But ended foul in many a scaly fold,
 Voluminous and vast, a serpent armed
 With mortal sting. About her middle round
 A cry of hell-hounds never-ceasing barked
 With wide Cerberean mouths full loud, and rung
 A hideous peal; yet, when they list, would creep,
 If aught disturbed their noise, into her womb,
 And kennel there; yet there still barked and howled
 Within unseen. Far less abhorred than these
 Vexed Scylla bathing in the sea that parts
 Calabria from the hoarse Trinacrian shore;
 Nor uglier follow the night-hag, when called
 In secret, riding through the air she comes,
 Lured with the smell of infant blood, to dance
 With Lapland witches, while the labouring moon

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Eclipses at their charms.¹⁸

I versi appartengono al Libro II: gli angeli ribelli, dopo la cacciata dal Paradiso, prendono la cruciale decisione di colpire Dio insidiando la nuova creatura da Lui creata, l'uomo, e si muovono verso le porte dell'Inferno per oltrepassarle. A guardia delle porte infernali trovano due creature terribili nell'aspetto, la Colpa e la Morte. Il paragone in cui viene inserito il calco inglese dei versi italiani mette a confronto l'allegoria della notte con quella della colpa e mette in relazione l'immagine estremamente stilizzata di Emilia con quelle terribili e angosce della Colpa e della Morte, i due concetti che, secondo la dottrina cristiana, segnano la fine dell'utopia dell'uomo nel quadro salvifico dell'utopia di Dio.

I versi inglesi trascinano Emilia in un labirinto nel quale l'eco letteraria, l'immaginario angosciato dell'autore e il potere connotativo della parola poetica si confondono. La dimensione notturna e lunare di Emilia trova un riscontro inequivocabile nella puntualità del riferimento intertestuale, e il contesto in cui viene inserita l'autocitazione può fornire indizi preziosi per comprendere l'atteggiamento miltoniano rispetto a quei trasgressivi versi italiani composti in

¹⁸ «E finalmente appaiono | i confini infernali che s'estendono alti fino al tetto orrendo, | e le porte tre volte triplicate: di cui tre di bronzo, | e tre di ferro, e tre di roccia adamantina | e tutte impenetrabili, | accerchiate dal fuoco e tuttavia inconsunte. | Di fronte a quelle porte, a entrambi i lati, | sedeva formidabile una forma; una fino alla cinta somigliante | a una donna, anche bella, ma che termina immonda in un | groviglio | voluminoso ed empio di spire squamose, in un serpente | armato d'aculeo mortale. Attorno ai fianchi tiene | un'orda di cani infernali che non cessano mai di latrare | a fa fauci spalancate, da Cerbero, e orrendo | è ululato: e tuttavia, a loro piacimento, se alcuno | turba il loro frastuono, rientrando in quel ventre | come al canile, e dall'interno, strisciando invisibili, ancora | urlano e latrano. Non così ripugnanti erano i cani | che aggredirono Scilla, discesa a bagnarsi | nel mare che divide la Calabria dalla rauca | costa della Sicilia; né altrettanto orribili | quelli che seguono la maga della notte | quando chiamato in segreto cavalcando l'aria | attratta dall'odore del sangue dei bambini | giunge a danzare con le streghe lapponi, | mentre la luna cede ai loro incantamenti, e si vela | nell'eclisse» (*Ivi*, II, 643-666, 82-85).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

gioventù. Infatti nella cosmogonia del poema la natura di Colpa e di Morte hanno a che fare con la sessualità nei suoi aspetti più carnali, più feroci:

« Hast thou forgot me then, and do I seem
 Now in thine eye so foul, once deem'd so fair
 In Heav'n, when at th' Assembly, and in sight
 Of all the Seraphim with thee combin'd
 In bold conspiracy against Heav'n's King,
 All on a sudden miserable pain
 Surpris'd thee, dim thine eyes, and dizzie swum
 In darkness, while thy head flames thick and fast
 Threw forth, till on the left side op'ning wide,
 Likest to thee in shape and count'nance bright,
 Then shining Heav'nly fair, a Goddess arm'd
 Out of thy head I sprung; amazement seiz'd
 All th' Host of Heav'n, back they recoild affraid
 At first, and call'd me Sin, and for a Sign
 Portentous held me; but familiar grown,
 I pleas'd, and with attractive graces won
 The most averse, thee chiefly, who full oft
 Thy self in me thy perfect image viewing
 Becam'st enamour'd, and such joy thou took'st
 With me in secret, that my womb conceiv'd
 A growing burden. Mean while Warr arose,
 And fields were fought in Heav'n; wherein remain'd
 (For what could else) to our Almighty Foe
 Cleer Victory, to our part loss and rout
 Through all the Empyrean: down they fell
 Driv'n headlong from the Pitch of Heaven, down
 Into this Deep, and in the general fall
 I also; at which time this powerful Key
 Into my hand was giv'n, with charge to keep
 These Gates for ever shut, which none can pass
 Without my op'ning. Pensive here I sat
 Alone, but long I sat not, till my womb
 Pregnant by thee, and now excessive grown
 Prodigious motion felt and rueful throes.
 At last this odious offspring whom thou seest
 Thine own begotten, breaking violent way
 Tore through my entrails, that with fear and pain
 Distorted, all my nether shape thus grew
 Transform'd: but he my inbred enemy
 Forth issu'd, brandishing his fatal Dart

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

Made to destroy: I fled, and cry'd out Death;
 Hell trembl'd at the hideous Name, and sigh'd
 From all her Caves, and back resounded Death.
 I fled, but he pursu'd (though more, it seems,
 Inflam'd with lust then rage) and swifter far,
 Mee overtook his mother all dismaid,
 And in embraces forcible and foule
 Ingendring with me, of that rape begot
 These yelling Monsters that with ceasless cry
 Surround me, as thou sawst, hourly conceiv'd
 And hourly born, with sorrow infinite
 To me, for when they list into the womb
 That bred them they return, and howle and gnaw
 My Bowels, thir repast; then bursting forth
 A fresh with conscious terrours vex me round,
 That rest or intermission none I find.
 Before mine eyes in opposition sits
 Grim Death my Son and foe, who sets them on,
 And me his Parent would full soon devour
 For want of other prey, but that he knows
 His end with mine involvd; and knows that I
 Should prove a bitter Morsel, and his bane,
 Whenever that shall be; so Fate pronounc'd.
 But thou O Father, I forewarn thee, shun
 His deadly arrow; neither vainly hope
 To be invulnerable in those bright Arms,
 Though temper'd heav'nly, for that mortal dint,
 Save he who reigns above, none can resist.>>¹⁹

¹⁹«Devo dedurre che m'hai dimenticata; e dunque sembro | ora così sgradevole alla vista? Eppure vi fu un tempo | che in cielo apparvi bella, quando nell'assemblea sotto lo | sguardo | di tutti i serafini, insieme a te legati all'orgogliosa | cospirazione contro il Re dei cieli, un'improvvisa | miserevole pena ti sorprese; ti si annebbiarono gli occhi, | vertiginosamente cadesti nelle tenebre e fiamme | rapide e intense ti uscirono dal capo | finché si spalancò il lato sinistro, e con forma ed aspetto | al pari di te luminosi, di celestiale bellezza risplendendo | come una dea armata emersi dal tuo capo. Stupefatti | subito tutti gli ospiti del cielo | si ritrassero pieni di paura e mi diedero il nome di *Colpa* | mi tennero per segno prodigioso; finché, familiare | piacqui e con grazie seducenti riuscii a vincere | anche i più avversi, soprattutto te, che spesso | riconoscendo in me la tua perfetta immagine | t'innamorasti; e tale gioia con me ti prendesti in segreto | che concepii nel grembo un peso che cresceva. | Ma nel frattempo si levò la guerra e battaglie | si combatterono in cielo; delle quali | (è come avrebbe potuto non essere così?) ebbe perennemente limpida vittoria l'altissimo nemico, | mentre alla nostra parte solo disastro e perdita | in tutto il cielo empireo: | precipitarono i nostri sospinti a capofitto dalle cime | dei cieli in questo abisso, e io caddi con loro; | mi fu data a quel tempo la chiave possente e l'incarico | di tenere le porte sempre chiuse, così che nessuno | possa varcarle senza ch'io le apra. Sedetti | in questo luogo pensosa e solitaria, ma non per lungo tempo | sedetti, ché il grembo che di te era fatto pregno | e ancora si ingrossava avverti dentro moti prodigiosi | e acute doglie, finché l'odiosa prole che hai visto, | da te generata, lacerò con violenza le mie viscere, | e sfigurata da pena e da paura la forma inferiore | mi si buttò stravolta in questo modo; e il nemico | che avevo allevato in me stessa | ne eruppe agitando con la freccia fatale creata per distruggere. | Fuggii gridando *Morte!* Tremò tutto l'inferno | a quel nome sinistro,

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
 Università degli Studi di Sassari

Nel buio degli abissi infernali del libro II inizia a prendere corpo in maniera esplicita l'immaginario angosciato e misogino di Milton rispetto al femminile e al suo potere inquietante di seduzione, procreazione, distruzione. Nel Libro II si inizia a intravedere quel *fil rouge* che lega indissolubilmente Emilia alla mostruosa mitologia femminile del poema che culmina nella caduta di Eva. La Colpa condivide il fatale destino della progenitrice dell'umanità. Emilia condivide con entrambe la propria natura, la propria personale mostruosità eterotopica, che si cela dietro gli stilemi dell'utopia amorosa della tradizione sonettistica italiana. Emilia inoltre condivide con Eva la parabola discendente del suo *status*, che da oggetto utopico e atopico dell'amore di Dio e dell'uomo la vede trasformarsi in potente idolo eterotopico.

L'eterotopia ha a che fare con le classificazioni, con le assegnazioni di ruoli, pertanto è arbitraria, come il linguaggio, e, come sosterebbe Satana, è strettamente legata ad una prospettiva assunta a priori. Vedremo, attraverso l'analisi della figura di Eva e del suo rapporto con Dio, con Adamo e con Satana, come la dimensione eterotopica divenga fondamentale per l'affermazione dei

gemettero tutte le caverne | riecheggiando *Morte!* Fuggii; ma lui mi inseguì più eccitato | dalla lussuria che non dalla rabbia, e più rapido | infine mi raggiunse, sua madre completamente atterrita, | e con abbracci osceni forzatamente mi prese, | generando da me con quello stupro | questi mostri ululanti che, vedi, mi circondano | con grida senza fine e d'ora in ora | vengono concepiti e d'ora in ora nascono | con mio dolore eterno; poiché a piacimento | tornano al grembo che li ha nutriti, e si saziano | mordendo le mie viscere latrando; e di nuovo | erompono da me, mi circondano e straziano | con gelidi terrori, tanto che mai trovo riposo o pace. | Trovo dal lato opposto, davanti ai miei occhi, ecco Morte mio figlio e mio nemico | che me li aizza contro e mi divorerebbe, in assenza | di un'altra preda, io che gli sono madre, | se non sapesse che la mia fine è la sua sono legate; | che proverei d'essergli pasto velenoso e amaro | e mai dovesse accadere; e questo è quanto | il Destino decise. Ma tu che mi sei padre ora t'avverto, | evita la sua freccia: è mortale; come sarebbe inutile sperare | d'essere invulnerabile in quelle armi spendenti, | sebbene di tempra celeste, poiché alla ferita mortale | nessuno può resistere se non colui che regna nelle altezze">> (*Ivi*, II, 746-814, 88-93).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

valori dominanti, e dunque utopici, del poema stesso. La tradizione ebraica e neotestamentaria, rispetto alla mitologia greca sulle origini dell'umanità, è più gentile nel rappresentare la progenitrice del genere umano, e Milton, come ben spiega Diane K. McColley nel saggio *Milton and the Sexes*, accoglie la verità dei testi sacri con una prospettiva nel complesso liberale nei confronti dei ruoli assegnati ai sessi nell'ambito del vincolo coniugale:

In Hesiod's *Theogony*, Zeus creates Woman in revenge for Man's acquisition of forbidden knowledge from Prometheus; her name is Pandora, and she comes equipped with a box of evils. The Hebrew book of origins differs from the Greek in radical ways: instead of gods of both sexes who are a part of nature, and hence unreliable and sometimes hostile to humankind, it represents a transcendent maker of nature who 'created man in his own image ... male and female created he them' (Gen. 1 : 27), pronounced this whole creation good and blessed it; and instead of providing Woman as punishment, it represents her as meet help: that is, as fitting aid and companion in the care of the world and the procreation commended in the callings to dress and keep the garden and to increase and multiply. That little word *help*, however, supported by the graphic description in *Genesis* 2 of God making Eve from Adam's rib, suggests a sex that is subordinate, perhaps created only secondarily in God's image and so spiritually inferior.

[...]

By the contrast with many classical analogues and with interpretations of Scripture that Milton thought tyrannical, his matrimonial ideals and especially his representation of the first marriage in *Paradise Lost* reflects a libertarian belief in the original goodness – now wounded by sin but recoverable by grace and hard work – of the whole creation, including man, woman, and sexuality. And the quality of this goodness depends partly on Milton's sense that to be a 'help' is not servile but a calling and pleasure that men, women, and angels share with their maker.²⁰

²⁰ D.K. MCCOLLEY, *Milton and the Sexes*, in *The Cambridge Companion to Milton*, a cura di D. Danielson, Cambridge, University Press, 1989, 150-51.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Certamente la rappresentazione dell'idillio edenico di Adamo ed Eva è forse una delle vette più alte e sublimi del poema e appare rispecchiare il sistema di valori attribuiti a Milton dalla studiosa, ma *Paradise Lost* non è un commento ai testi sacri, bensì un'opera letteraria che risponde a logiche narrative, e che non si limita a mettere in scena figure archetipiche, ma personaggi che agiscono sulla base di una logica e di una emotività precise. Proprio l'ambiguità della rappresentazione dell'utopia coniugale che si realizza nell'Eden è una delle chiavi della grandezza del poema, e tale ambiguità è garantita dal controcanto ossessivo e voyeuristico del personaggio eterotopico per antonomasia, il *Nemico*:

So spake our general mother, and, with eyes
Of conjugal attraction unproved,
And meek surrender, half-embracing leaned
On our first father; half her swelling breast
Naked met his, under the flowing gold
Of her loose tresses hid. He, in delight
Both of her beauty and submissive charms,
Smiled with superior love, as Jupiter
On Juno smiles when he impregns the clouds
That shed May flowers, and pressed her matron lip
With kisses pure. Aside the Devil turned
For envy; yet with jealous leer malign
Eyed them askance, and to himself thus plained:—
“Sight hateful, sight tormenting! Thus these two,
Imparadised in one another's arms,
The happier Eden, shall enjoy their fill
Of bliss on bliss; while I to Hell am thrust,
Where neither joy nor love, but fierce desire,
Among our other torments not the least,
Still unfulfilled, with pain of longing pines;
[...]”²¹

²¹ «Così disse la nostra | madre comune e con occhi che parlano una pura | attrazione d'amore coniugale, di una umile resa, chinandosi | quasi in abbraccio sul nostro primo padre, col seno | nudo e ricolmo sfiorò quello di lui, dal fluente | oro delle sue trecce sparse, che appena | ne nascondevano il petto. E lui rapito dalla sua bellezza | come dalle sue grazie sottomesse, sorrise | con amore orgoglioso, così come Giove sorrise a Giunone | quando impregna le nuvole che a

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

La rappresentazione del piacere coniugale è uno tra i problemi più spinosi della rappresentazione miltoniana della condizione edenica, dal punto di vista dottrinale oltre che artistico. Il poeta nel Libro IV si confronta con una sfida, così definisce Frank Kermode nel saggio *Adamo senza Paradiso* la descrizione della nudità e dell'ingenuità carnale dei progenitori dell'umanità:

Naturalmente non potrebbe esservi sfida più radicale di questa alle capacità e alle virtù della propria arte: esigere una rappresentazione di estatico piacere sensuale, una *voluptas* che qui, e solo qui, non si presti ad interventi del male: « Piacere a ragione unito » (IX, 243). Gli amori del Paradiso devono essere un inimmaginabile piacere, e tuttavia rimanere casti.

[...]

Da ciò è facile capire come nel rappresentare l'immensa felicità dei sensi innocenti, Milton non lo faccia mai isolandoli e parlandone in modo diretto. Egli è convinto che il modo migliore per cogliere il loro significato sia quello di arrivarci non direttamente. La gioia è sentita in quanto ne siamo parzialmente privati, con un forte senso di doloroso vuoto tra il possibile e il reale nel piacere fisico. E il meccanismo di fondo a cui Milton ricorre per consentirci una sicura esperienza del suo Eden è un meccanismo sofisticato, forse «da romanzo»: quello di farci vedere ogni piacere attraverso gli occhi di Satana.²²

L'«escamotage romanzesco» a cui si riferisce lo studioso non è altro che il riconoscimento dell'eterotopia che insidia all'origine la condizione umana e che sancisce l'impossibilità della purezza possibile, quell'eterotopia così dilagante da

maggio | distribuiscono i fiori, e con baci innocenti premette | le labbra della donna. Il Diavolo, invidioso, | volse il suo capo altrove, e tuttavia con occhi | gelosi, lascivi e maligni, li riguardò di traverso, e fra sé lamentava: «Odiosa vista, vista tormentosa! | paradisiati l'un l'altro fra le braccia, e l'Eden | fatto da loro più felice, godranno a sazietà | gioia su gioia, mentre confitto al fondo dell'inferno | non c'è per me né letizia né amore, soltanto | un desiderio feroce, che fra gli altri tormenti non è | l'ultimo, | e ancora insoddisfatto, doloroso di fitte che mi | struggono» (J. Milton, *Paradise Lost...*, IV, 492-511, 176-78)

²² F. KERMODE, *Adamo senza Paradiso*, in *Paradise Lost...*, XIV.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

inibire addirittura le possibilità dell'utopia dell'arte. D'altra parte una rappresentazione prospettica trova la sua ragione costitutiva nel chiaroscuro.

Accertati i confini più estremi del territorio eterotopico di *Paradise Lost*, è necessario individuare i territori eterotopici del femminile miltoniano. La sensibilità del poeta seicentesco, pur condividendo con entusiasmo i valori matrimoniali dell'Eden, non manca di cogliere, con notevole e profetico intuito pre-femminista, l'anello debole del quadro divino della creazione, sempre e non a caso, nel Libro IV:

Two of far nobler shape, erect and tall,
 God—like erect, with native honour clad
 In naked majesty, seemed lords of all,
 And worthy seemed; for in their looks divine
 The image of their glorious Maker shon,
 Truth, wisdom, sanctitude severe and pure—
 Severe, but in true filial freedom placed,
 Whence true authority in men: though both
 Not equal, as their sex not equal seemed;
 For contemplation he and valour formed,
 For softness she and sweet attractive grace;
 He for God only, she for God in him.²³

La sensibilità più sofisticata dell'autore si esprime naturalmente quando attraversa i territori franchi offerti dallo sguardo deformante di Satana, e dunque al riguardo è necessario ritornare all'analisi delle parole chiave che caratterizzano la

²³«Due di queste creature, di forma assai più nobile, | alte ed erette al pari degli dei, rivestite | in nuda maestà dell'onore nativo, sembravano | avere sopra a tutte signoria, e veramente | ne erano degne, poiché nell'aspetto divino | rifulgeva gloriosa l'immagine del loro Creatore: | la verità e la saggezza, è una pura, severa santità, | che era severa e tuttavia conforme | ad una vera libertà filiale; da cui quell'autentica | autorità conferita agli umani; sebbene | non fossero uguali fra loro, che infatti avevano sesso diverso e lui era stato formato | per la contemplazione e il valore, e lei per la dolcezza, | per una tenera grazia attraente; lui soli per Dio, | e lei per Dio in lui» (J. MILTON, *Paradise Lost*..., IV, 288-299,166).

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

costruzione retorica della suadente *captatio benevolentiae* e dell'appassionata arringa che il serpente rivolge a Eva:

“Wonder not, sovran mistress, if perhaps
 Thou canst, who art sole wonder, much less arm
 Thy looks, the heav'n of mildness, with disdain,
 Displeas'd that I approach thee thus, and gaze
 Insatiate, I thus single, nor have feard
 Thy awful brow, more awful thus retired.
 Fairest resemblance of thy Maker fair,
 Thee all things living gaze on, all things thine
 By gift, and thy celestial beauty adore,
 With ravishment beheld, there best beheld
 Where universally admired; but here
 In this enclosure wild, these beasts among,
 Beholders rude, and shallow to discern
 Half what in thee is fair, one man except,
 Who sees thee? (and what is one?) who shouldst be seen
 A goddess among gods, adorned and served
 By angels numberless, thy daily train.”²⁴

Il sonetto di Satana è tutto intessuto di appellativi che esaltano Eva in termini di gerarchia:

To whom the guileful Tempter thus replied.
 “Empress of this fair world, resplendent Eve,
 Easy to mee it is to tell thee all
 What thou commandst and right thou shouldst be obeyed”

²⁴« «Sovrana signora | non ti stupire, se pure ti fosse concesso, | dato che tu sei uno stupore unico, e meno che mai | non armare di sdegno i tuoi sguardi, che appaiono | un vero paradiso di mitezza, non essere offesa che io | mi avvicini così e ti contempli insaziato. Lo vedi | che sono solo, e non temo il tuo volto maestoso, | anzi più maestoso ancora di questa solitudine. | Tu somiglianza bellissima del tuo Creatore splendido | tutte le cose viventi ti ammirano, tutte le cose | a te soggette per dono contemplano e adorano | la tua celestiale bellezza stupite, bellezza meritevole | d'esser vista solo dove l'ammirazione sia universale; | mentre in un simile luogo selvaggio, fra questi animali | che sono spettatori troppo rozzi e stolidi | per comprendere almeno la metà di ciò che in te è bello, | a parte un uomo, chi altri ti vede? (e cos'è un solo uomo?), | tu che dovresti essere guardata come una dea fra gli dei, | di giorno in giorno adorata e servita da innumerevoli angeli»» (Ivi, IX, 532-548, 406-7).

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

La seduzione di Satana punta sul narcisismo di Eva e l'autore conferma la specificità della fragilità della prima donna, anticipando quello che sarà l'indirizzo della strategia di seduzione adottata dal Nemico, attraverso un raffinato esercizio di stile nel Libro IV:

“That day I oft remember, when from sleep
I first awaked, and found myself reposed,
Under a shade, on flowers, much wond’ring where
And what I was, whence thither brought, and how.
Not distant far from thence a murmuring sound
Of waters issued from a cave, and spread
Into a liquid plain; then stood unmoved,
Pure as th’ expanse of Heav’n. I thither went
With unexperienced thought, and laid me down
On the green bank, to look into the clear
Smooth lake, that to me seemed another sky.
As I bent down to look, just opposite
A shape within the wat’ry gleam appeared,
Bending to look on me: I started back,
It started back, but pleased I soon returned,
Pleased it returned as soon with answering looks
Of sympathy and love; there I had fixed
Mine eyes till now, and pined with vain desire,
Had not a voice thus warned me: ‘What thou seest,
What there thou seest, fair creature, is thyself,
With thee it came and goes: but follow me,
And I will bring thee where no shadow stays
Thy coming, and thy soft embraces, he
Whose image thou art; him thou shalt enjoy
Inseparably thine; to him shalt bear
Multitudes like thyself, and thence be called
Mother of human race.’ What could I do,
But follow straight, invisibly thus led?”²⁵

²⁵«[...] Ricordo | spesso quel giorno in cui la prima volta | mi risvegliai dal sonno, e mi trovai distesa | all’ombra in mezzo ai fiori, e mi chiesi stupita | dov’ero, e che cos’ero, e da dove ero stata portata | fino laggiù, e in che modo. Si udiva, non molto lontano, | un mormorio, un suono d’acque che uscendo da una grotta | si disperdevano in liquida pianura, e restavano | infine immobili eppure come la volta celeste. Col mio | pensiero del tutto inesperto fu lì che mi recai, e mi distesi, | su quella sponda verdissima, e subito guardai nelle serene | e limpide acque del lago, che mi sembrarono un secondo cielo. | E come mi piegai a riguardare al lato opposto | dentro lo scintillio di quelle acque mi apparve una forma | chinata verso di me, e mi guardava: e come mi ritrassi, | si allontanano anche lei, ma appena con piacere | tornai ad affacciarmi, con uguale piacere ritornò

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

Il passo rimodula i versi latini con cui Ovidio nelle *Metamorfosi* aveva descritto la punizione di Narciso²⁶: Eva al suo primo risveglio è istintivamente rivolta al riconoscimento di sé, del sé, mite sì all'indottrinamento di Adamo, ma ormai il seme eterotopico ha trovato il proprio grembo. E allora ha ragione Donald F. Bouchard quando, nel volume *Milton. A Structural Reading*, attribuisce il peccato di Eva all'insofferenza rispetto alla gerarchia del giardino, o meglio rispetto all'assurdo paradosso della perfezione all'insegna del quale era stata creata la progenitrice dell'umanità:

[O]f primary importance, to begin with, is the fact that the Garden, a symbol of unity and equality, a variant on the Golden Age trope, contains two unequal beings. The fall, it has been argued, is largely the result of Eve's awareness and dissatisfaction with her difference from her Adam. Additionally, Satan's temptation gives Eve the opportunity of becoming Adam's equal, and, of course, it accomplishes this end with unforeseen results. Eve becomes Adam's equal, but in the sense in which the 'plague' makes everyone equally susceptible to infection and death. By contrast, the bliss of Paradise depends on degree and respect for place: any break in the hierarchy means its total contamination. With this in mind, we can appreciate the extent to which *Paradise Lost* is concerned with the analysis of equality and inequality, of identity and difference. In this respect, the 'other' worlds of Heaven and Hell and this world come together.²⁷

La mostruosità di Eva allora non è forse prerogativa della sua natura eterotopica, ma presupposto originario di cui la natura dissidente non sarebbe che mera fatale

anche lei, | con risposta di sguardi d'amore e simpatia. | sarei ancora lì con gli occhi fissi, soffrendo | di un vano desiderio, se una voce | non mi avesse ammonito: "Oh bella creatura, ciò che vedi, | ciò che vedi laggiù è soltanto te stessa, che con te | venne e con te scomparire; ma seguimi, e io ti condurrò dove | non è | un'ombra che attende il tuo tenero abbraccio, ma lui | di cui tu sei l'immagine, quello di cui godrai, che è tuo | inseparabilmente, e al quale porterai simili a te | intere moltitudini, e per questo sarai definita la madre | del genere umano." Che altro avrei dovuto | fare se non inseguire la guida invisibile?[...]» (*Ivi*, IV, 449-476, 174-176).

²⁶ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi e G. Rosati, Milano, Mondadori, 2007, II, III, 407-31, 36-38.

²⁷ D.F. BOUCHARD, *Milton. A Structural Reading*, London. Edward Arnold, 1974, 123.

Eleonora R. J. Aimò

"e'l cantar che di mezzo l'hemisfero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

conseguenza, oppure le due condizioni sono l'una presupposto dell'altra e dunque la ricerca di un qualsiasi rapporto di causa-effetto perderebbe di peso. D'altra parte nell'immaginario occidentale il mito della genesi ha condannato e consacrato la donna alla indecifrabilità del mostro, e forse anche Petrarca, al di là del latinismo segretamente vi allude quando sceglie la definizione «o de le donne altero et raro mostro»²⁸.

Torniamo per un attimo alla conclusione dell'esercizio forense di Satana nel Libro IX. Al termine della lunga orazione del principe delle tenebre segue una nota didascalica significativa: "He ended, and his words replete with guile | Into her heart too easie entrance won." L'immagine è già carica di per sé di una forma oscura e polisemantica di erotismo, che ben si addice a quella che è la tradizione occidentale riguardante la figura del Maligno, nella quale l'immagine dell'atto sessuale del possedere si sovrappone a quella del più pericoloso intento di corruzione dell'anima fino al limite estremo dell'analogia. I due versi si riallacciano in maniera inquietante all'universo poetico dei *Sonetti italiani*, riportando alla memoria del lettore i versi del sonetto VI, quello che chiude l'intero ciclo di Emilia:

Giovane piano, e semplicetto amante,
Poi che fuggir me stesso in dubbio sono,
Madonna, a voi del mio cuor l'humil dono
Farò divoto; io certo a prove tante

L'hebbi fedele, intrepido, costante,
Di pensieri leggiadro, accorto, e buono;
Quando rugge il gran mondo, e scocca il tuono,
S'arma di se, e d' intero diamante,

²⁸ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, 347, 5, 1323.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Tanto del forse, e d'invidia sicuro,
 Di timori, e speranze al popol use
 Quanto d'ingegno, e d'alto valor vago,

E di cetra sonora, e delle Muse;
 Sol troverete in tal parte men duro
 Ove Amor mise l'insanabil ago.²⁹

Il dono votivo del cuore del poeta alla donna amata viene esasperato dalla teatralità del gesto magico, mettendo in scena, dietro il panegirico delle virtù del cuore del poeta, l'atto tremendo del legame amoroso e l'empietà del ribaltamento dei ruoli. Il "semplicetto amante", in preda al sentimento pagano, diviene l'oggetto dell'atto polisemantico della possessione amorosa, ed è in balia dell'idolo femminile, che si disvela nuovamente, al di là della stilizzazione manieristica del petrarchesco conflitto tra amore divino e amore carnale, nella sua alterità mostruosa, luciferina, eterotopica. D'altronde, come abbiamo visto, l'*hybris* di Eva e il suo tragico destino risiedono proprio nella tentazione del riscatto dalla propria condizione subalterna, nel tentativo di evadere da quel corpo utopico che la lega ad Adamo in un rapporto di subordinazione.

Inoltre la parabola discendente di Eva, che ha inizio nel Libro II con la decisione di Satana di insidiare l'uomo e si conclude nel Libro IX con quel gesto fatale per l'umanità intera, si apre e si chiude ricorrendo a dei versi mutuati dal serbatoio dei *Sonetti italiani*, a suggellare una continuità sotterranea di tematiche, suggestioni, ossessioni poetiche. L'eterotopia del femminile miltoniano in fondo non è altro che la territorializzazione del sé al di fuori dei confini angusti delle gerarchie

²⁹ E.A.J. HONIGMANN, *Milton's Sonnets...*, VI, 9.

Eleonora R. J. Aimo

"e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna".

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

maschili, una sfida luciferina a un ordine costituito, la ricerca di un potere che trova la sua espressione sociale convenzionale nell'erotismo, nella seduzione. A questo punto entra in gioco la suggestione del codice cortese, con le sue inquietanti idolatrie e con i suoi rovesciamenti gerarchici, in quella forma metrica che viene considerata italiana per eccellenza. Certamente Milton non ignorava che la parola "donna" in italiano non fosse che la contrazione di "domina", e di certo il dato linguistico doveva fare non poca impressione a un gentiluomo del Seicento, inglese e protestante, abituato a individuare il gentil sesso nel proprio idioma con la presunta contrazione della più che eloquente perifrasi "wife man"³⁰.

Scrivo Foucault a proposito del concetto di utopia:

Il giardino, fin dall'antichità più remota, è un luogo di utopia. Si ha spesso l'impressione che sia facile ambientare i romanzi nei giardini: è che i romanzi sono nati dall'istituzione stessa dei giardini. L'attività romanzesca è attività di giardinaggio.³¹

L'Eden è forse la rappresentazione più significativa dell'utopia divina in terra nella cultura occidentale, ma nell'opera miltoniana la potenza simbolica del mito biblico si arricchisce e si carica di significati nuovi. Forse non solo l'attività romanzesca ma anche l'attività dell'essere nel mondo, allora, ha a che fare con il giardinaggio, perché il male che insinua il paradiso terrestre non è solo un simbolo ma un contropazio, e il percorso terreno dell'uomo, e della donna, non è che un pericoloso gioco funambolico tra questi due mondi.

³⁰ «The regular ME. descendants of OE. *wifman-men*, viz. *wimman*, *wimmen*, [...] continued in use until the XV century» (A.J. SIMPSON, E.S.C. WEINER, *The Oxford English Dictionary. Second Edition*, Oxford, Clarendon, 1989, XX, 484).

³¹ M. FOUCAULT, *Utopie – Eterotopie...*, 18.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

CAPITOLO VII

Territori eterotopici: alcune note sul femminile della *Gerusalemme liberata*

Quello tra Tasso e Milton è un rapporto di intertestualità complesso, che muovendosi da istanze strettamente stilistiche si allarga, si moltiplica, fino ad investire la sensibilità poetica dei due autori *tout court*. Come abbiamo visto, la misura tassiana è quella attraverso cui Milton accoglie e rimodula l'eredità rinascimentale di impianto petrarchista e questa adesione alla mediazione del Tasso non può non avere delle ragioni ideologiche più fini, più profonde, non può limitarsi al mero dato stilistico.

Il poeta del Seicento inglese accoglie la prospettiva della poetica tassiana sullo stile perché ne condivide la sensibilità, e lo sguardo lacerato e angosciato di Tasso sul mondo è più vicino alle istanze che premono alla poesia miltoniana di quanto la distanza storica, religiosa e culturale tra i due poeti possa far sospettare. Scrive in proposito Prince nel saggio *Milton e Tasso*:

Ci sarebbero però molte cose da dire sui due poeti, poiché il confronto della loro opera suggerisce ogni specie di influsso e contro influsso estetico e filosofico. Non posso fare altro ora che suggerire qualcuno di quei problemi che a me sembrano interessanti. Per esempio a me sembra che il «pensiero», cioè la filosofia e la teologia dei due poeti, abbia più punti in comune di quanto generalmente non si dica. Apparentemente non dovrebbe esserci molta somiglianza tra il cattolicesimo controriformista del Tasso e il protestantesimo puritano di Milton, tuttavia i fondamenti filosofici di ambedue non sono molto diversi. Sia *La Gerusalemme Liberata* che *Il Paradiso Perduto*

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

rappresentano infatti una sintesi inquieta e difficile tra il pensiero e la scienza contemporanea da un lato e le esigenze del mondo tradizionale. Nel poema di Milton questa inquietudine è rappresentata dalla decisione di ritenere l'universo tolemaico pur mostrando di sapere bene che tale universo era stato superato dalle teorie copernicane. E nella *Gerusalemme Liberata* vi è certamente sottintesa un'incertezza simile sulla validità di quella visione della realtà che il poeta presenta; *Le Sette Giornate* poi son piene di inquiete asserzioni sulla non-contraddizione tra le esigenze della fede e quel modo di vedere scientifico che il Tasso cerca di assimilare nella sua descrizione dell'universo. In breve, il cristianesimo del Tasso e il cristianesimo di Milton hanno assai più in comune tra loro di quanto non abbiano in comune insieme col cristianesimo di Dante: è facile vedere in entrambi un tentativo di superare o di assimilare la scienza del Rinascimento.

A questo punto si può ancora aggiungere che la visione dell'universo dataci dal Rinascimento e il posto dell'uomo in questa visione si riflettono anche su come entrambi i poeti si pongono il problema della condotta umana. La narrazione miltoniana della caduta dell'uomo è basata sull'assunto di un conflitto eterno e necessario fra la ragione umana e le passioni umane: virtù e salvezza consistono infatti nella soggezione della passione alla ragione. [...]

Il conflitto tra ragione e passione è anche assunto come fondamentale dal Tasso: non solo vi fa esplicito riferimento della sua narrazione della Caduta nelle *Sette Giornate*, ma anche lo simboleggia sotto l'allegoria di Rinaldo e Armida.¹

Prince individua un nodo fondamentale del rapporto tra Tasso e Milton: la corrispondenza ideologica che accomuna i loro due capolavori letterari; ma prima di affrontare questo affascinante rapporto di affinità elettive, occorre fare alcune precisazioni sulle *Sette giornate del mondo creato*. Nella sua raffinata e complessa analisi stilistica dell'elemento italiano nel verso miltoniano Prince tende sempre a paragonare la versificazione di *Paradise Lost* con le soluzioni adottate da Tasso nel poema minore. Tale scelta è dettata da due ragioni: la prima e immediata è l'affinità dei contenuti, la seconda, più sottile, è legata alla forma della

¹ F.T. PRINCE, *Milton e Tasso*, «Rivista di letterature moderne e comparate», 13, 1-2 (giugno 1960), 59-60.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

versificazione del *Mondo creato* in cui Tasso scelse di sperimentare la forma degli endecasillabi sciolti. Insomma l'analisi del Prince è indirizzata da una sorta di presupposto pregiudiziale di ricezione testuale. Il verso sciolto non è che la riproduzione in lingua italiana del *blank verse* miltoniano, e dunque il critico inglese, che da l'avvio alla propria analisi partendo dal testo di *Paradise Lost*, ricerca naturalmente una forma che rispecchi il proprio modello di versificazione di partenza. Questo assunto lo porta a sottovalutare la 'magnificenza' poetica della *Gerusalemme liberata*. In realtà il presupposto di Prince è discutibile per una serie di ragioni di ordine storico-letterario, stilistico e concettuale.

Milton sceglie il *blank verse* per una serie di ragioni: il verso sciolto inglese era infatti il verso del dramma elisabettiano e rappresentava la scelta di una posizione polemica nei confronti della moda seicentesca dell' *heroic couplet* in osservanza dell'austerità letteraria promossa dal pensiero puritano. Certamente Milton quando elabora il proprio modello di stile 'magnifico' ha ben presente i *Discorsi* tassiani, che avevano avuto grande diffusione in Inghilterra, e certamente, come è già stato detto, il poeta inglese tende a radicalizzare i precetti stilistici del Tasso, ma a questo punto andrebbero sondate le ragioni dell'estremismo miltoniano. Tali ragioni sono squisitamente linguistiche, e sono legate ai presupposti di stampo umanistico della poetica miltoniana. Milton ricerca la dizione del verso classico e dunque i limiti imposti dalla fonetica, dal ritmo linguistico, dal serbatoio lessicale barbarico potevano, dovevano, essere valicati dalla metrica. La scelta di Milton era in fondo una scelta senza alternative

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

possibili e il suo radicalismo, per lo meno sul piano strettamente metrico, è relativo.

Tasso parlava e scriveva in una lingua romanza, era nato e cresciuto nella culla del classicismo, aveva alle spalle una tradizione epica rinascimentale ormai consacrata dal canone, e la scelta dell'ottava rima per il suo poema eroico non solo era altrettanto obbligata, ma anche ben codificata e teorizzata nei *Discorsi del poema eroico*:

Ne' versi latini esametri, oltre tutti gli altri, è gravissimo il verso spondaico, nel quale lo spondeo occupa il luogo del dattilo; e con questa sorte di versi e di piedi; s'io non m'inganno, solea l'istesso Timoteo frenare il furore di Alessandro, che da l'altra maniera di musica era concitato a l'armi, come si legge in Dion Crisostomo. Numerosissimo nondimeno è quel verso esametro nel quale il dattilo ha la penultima sede e l'ultima lo spondeo; ed a questa similitudine sono numerosissimi ancora i nostri endecasillabi, come quel del Petrarca:

battendo l'ali verso l'aurea fronde;
[*Canzoniere*, CLXXX, 7]

e quelli altri:

fiere e ladri rapaci, ispidi dumi.
[*Canzoniere*, CCCLX, 47]

ed avea in dosso sì candida gonna;
[*Canzoniere*, CCCXXXIII, 65]

e gli altri sì fatti, i quali ne le stanze del poema eroico potranno essere usati con gran convenevolezza, avendosi nondimeno riguardo a la variazione del numero: oltre a ciò la testura d'otto versi è capacissima, perché il numero ottonario, come dicono gli aritmetici, è primo fra i numeri solidi e cubi c'hanno pienezza e gravità. È perfetto ancora ed attissimo all'azione, perché egli è composto de la dualità, ch'è il primo moto o il primo mobile. E perché la musica è composta da' pari numeri e da gli impari, e dal finito a da l'infinito, per questa cagione ancora è perfetto l'ottonario, sì come quello che si compone dal quaternario

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

duplicato, onde si forma una tessera saldisima, e dal binario
 quadruplicato, ed oltre a ciò dal ternario e dal quinario, che sono i
 primi fra' numeri impari. E se non bastasse alcuna volta una stanza
 sola al concetto, si può trapassar da l'una nell'altra Laonde il poeta
 elegger questa innanzi ad ogn'altra testura di rime.²

Addirittura la numerologia platonica conferma che «la testura d'otto versi è
 capacissima» e adatta allo stile grave dell'epica. Ora, se è senz'altro vero quello
 che sostiene Praz, e cioè che «i precetti che il Tasso di solito metteva da parte
 allorché lo visitava l'ispirazione furono seguiti dal Milton metodicamente», meno
 convincente è l'asserzione di Prince che «Milton's use of verbal conceits is ...
 controlled by a more severe ideal of art and by a powerful intellectual tension is to
 be found in Tasso.»³ La personalità poetica del Tasso è meno centrata, più
 volatile e ricca di sfumature rispetto a quella miltoniana, e la tormentata storia
 editoriale della *Gerusalemme* ne è la tragica e affascinante testimonianza
 letteraria, ma l'operazione metrica e stilistica di radicalizzare i precetti poetici dei
Discorsi operata da Milton non deve essere necessariamente letta in termini di
fulfilment rispetto a un fallimento tassiano, e potrebbe anzi celare l'ombra della
 bloomiana «angoscia dell'influenza». Milton declina il modello retorico offerto
 dai *Discorsi* tassiani assecondando la propria sensibilità artistica ed esprimendo lo
 spirito del suo tempo. La poesia epica di *Paradise Lost* è per certi versi molto
 lontana dalle atmosfere notturne della *Gerusalemme liberata*, ma ne condivide
 scelte di genere e di stile e partecipa in una forma molto particolare alla sua
 dimensione ideologica. Lo stesso Prince non manca di mettere in luce il debito

² T.TASSO, *Discorsi del Poema eroico*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, 723-24.

³ F.T. PRINCE, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford, At the Clarendon Press, 1954, 129.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

miltoniano nei confronti dell'epica eroica tassiana, anche se lo studioso tende sempre a spostare l'influenza tassiana sul valore della formulazione teorica più che degli effettivi esiti artistici.

Inoltre se il confronto tra i versi di *Paradise Lost* e *Le sette giornate* costituisce un utile strumento per l'attenta analisi di stilistica comparata condotta da Prince, è vero anche che, se pure Milton ha letto il poema devozionale del Tasso, ed è possibile data la sua frequentazione con Manso, comunque l'influenza dell'opera sul modello dell'epica miltoniana è senza dubbio marginale rispetto al fascino esercitato su Milton dalla *Gerusalemme liberata*.

Le ambizioni del giovane poeta seicentesco erano quelle di comporre un poema ispirato alla materia del ciclo arturiano e le contingenze storiche lo avevano spinto, in età adulta, a scegliere la strada di *Paradise Lost*, ma l'impianto strutturale del poema sacro, pur contenendo in sé anche i generi della poesia religiosa insieme a una grande quantità di altri generi letterari, ha tutte le caratteristiche dell'epica classica contaminata con la parabola degli eroi tragici del dramma elisabettiano. La formula tassiana del poema eroico moderno fondato sul modello dell'epica classica e al contempo strutturato attraverso la scansione tragica della peripezia deve avere indicato a Milton la via da seguire per il conseguimento della sua epica sacra.

Epica sacra e non specificatamente devozionale, perché il registro della poesia religiosa è solo uno dei tanti linguaggi dell'universo multiforme di *Paradise Lost*, così come nella *Liberata* il meraviglioso cristiano è sempre turbato dalle spinte centrifughe e dalle divagazioni erranti delle tradizioni cavalleresche; così come

Eleonora R. J. Aimo
 “e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.
I Sonetti italiani di John Milton
 Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

ancora al miltoniano gioco di rimaneggiamento del genere corrisponde la sofferta sintesi di Tasso delle istanze aporetiche della propria tormentata coscienza che si proiettano sui valori della società controriformistica.

L'aspetto dell'epica tassiana che più ha a che fare con l'universo miltoniano risiede nella sua attitudine alla ricerca del fragile equilibrio tra opposti, unità e molteplicità, verisimile e meraviglioso, diletto e austerità controriformistica. Quello che Caretti individua, sul piano concettuale, come «bifrontismo tassiano»:

Il bifrontismo spirituale di Tasso trova solo nella *Liberata* la sua vera forma congeniale, la sua più compiuta sanzione artistica. Gli ameni inganni e le alte disposizioni vivono infatti, nel poema, in una luce comune di vibrante trepidazione. Tanto sui personaggi che sui luoghi, innestati di scorcio e con funzione partecipante, si stende l'ombra d'una minaccia, di una segreta insidia. È la tipica suspense tassiana. Non quella romanzesca, estrosa e inventiva, dell'Ariosto, quel sublime espediente narrativo calcolato come un congegno perfetto, (con le sue argute e innocenti assunzioni del sortilegio), ma una suspense che è inerente alla coscienza stessa del poeta, proiezione letteraria del suo sgomento di fronte alla realtà.⁴

Le ossessioni miltoniane e tassiane per le rispettive ortodossie ed eterodossie non solo si avvicinano negli assunti e nelle formulazioni ideologiche, ma possono con disinvoltura accogliere il linguaggio foucaultiano di utopia ed eterotopia.

Sono note le considerazioni di Getto in merito alle affinità che legano il 'gran rubello' tassiano al 'Nemico' miltoniano, passando per la mediazione del Marino, che come abbiamo visto era conosciuto e frequentato dai contemporanei letterati inglesi:

⁴ L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 2001, 105-6.

Eleonora R. J. Aimò

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

In Dante «la creatura ch'ebbe il bel semblante», col colossale contrappasso, è trasformata in orrida sembianza, in un carname gigantesco e mostruoso, dalle forme e dai movimenti tra il meccanico e l'animalesco: fisicità pura insomma, materia bruta, edificio, macchina, gesto; esclusa ogni attenzione diretta ad una realtà morale. Nel Tasso, al contrario, il demonio è ridotto alle proporzioni di un uomo, ancora ingenuamente medievale, per tante note di fiabesca orcalità (le corna, la barba, la bocca, ecc.), ma pur dotato di una sua patetica vita, che trapela in quegli occhi «lividi», in cui guizza un lampo di «terrore e morte», una luce funesta di tragica disperazione. E saranno proprio questi occhi che permetteranno al Marino un ulteriore approfondimento, quando nel primo libro della *Strage degli innocenti* coglierà, sia pure ancora confusamente, la tristezza che emana dallo sguardo demoniaco e che può regnare in quell'anima (un'anima che solo Milton saprà poi infondere al suo Satana): «ne gli occhi, ove mestizia alberga e morte, | luce fiammeggia torbida e vermiglia». Con Tasso, insomma, si determina un principio di spiritualizzazione nella materiale e grottesca figurazione del Lucifero dantesco e medievale: è nel Tasso il germe lontano di quella che sarà la concezione del Satana di Milton.⁵

Getto al termine del paragrafo rimanda ad alcune considerazioni contenute nel volume *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, e infatti è proprio Praz a cogliere la dimensione peculiare del diavolo miltoniano:

Col Milton il Maligno assume definitivamente un aspetto di decaduta bellezza, di splendore offuscato da mestizia e da morte; egli è «majestic though in ruin». L'Avversario diventa stranamente bello, non al modo delle maghe sorelle di Alcina e di Lamia, in cui l'apparenza leggiadra è opera di sortilegio, vana illusione che si risolve in cenere come i pomi di Sodoma. La bellezza maledetta è attributo permanente di Satana; il tuono e il fetore di Mongibello, vestigia della tetra figura del demonio medievale, sono scomparsi. Avviene nel *Paradiso perduto* quel capovolgimento di valori che alcuni han voluto scoprirvi? È la giustificazione delle vie del Signore

⁵ G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Roma, Bonacci, 1977, 157.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

cogli uomini scopo solo apparente del poema, essendo il poeta in realtà «del partito del Demonio senza saperlo», come ebbe a dichiarare il Blake? È il Paradiso perduto, secondo che sostiene un moderno psicologo [E.H. Visiak, *Milton Agonistes, a methaphysical study*, Londra, Philpot, 1923.], un prodotto di «energia invertita», la proiezione di un'opera di fantasia (cioè in un sogno) dei frustrati disegni di Milton, allorché crollarono tutte le speranze che egli poneva nel Commonwealth; è il grido di rivolta di Satana il grido stesso del poeta, il cui genio, invertito, avrebbe dato valore positivo a quello che obiettivamente rappresenta il negativo, il male, nel suo poema? A ogni modo, senza giungere a una teoria così estrema (ché allora la sua potente caratterizzazione del male nei suoi malvagi, anche Shakespeare potrebbe assegnarsi al «partito del Demonio») è innegabile che «la figura di Satana esprime come nessun'altra figura o atto o carattere del poema una cosa in cui Milton credeva fortemente: l'energia eroica» [E.W. Tylliard, *Milton*, Londra, Chatto and Windus, 1930, p.277]⁶

La specificità dell'eterotopia eroica e luciferina di Milton, che prende le mosse dalla variazione tassiana del tema dantesco attraverso la modulazione di Marino, è il permanere in Satana di una qualche qualità dell'intelletto, stravolta e 'drammatizzata' dalla caduta, e soprattutto perversamente avulsa dalla fisicità intesa in termini di sessualità, perché il contrappasso a cui è sottoposto il Satana di *Paradise Lost* appartiene alla logica dell'impotenza, e non della «materia brutta» dantesca, come spiega Frank Kermode:

L'ombra di Satana incombe ancor più sulle delizie del giardino quando egli scruta Adamo ed Eva mentre fanno all'amore. Satana non guarda semplicemente attraverso il buco della serratura un atto del tutto innocente e gioioso, ma in un certo senso vi partecipa come un vecchio *voyeur*. Inseguendo la sua equazione di piacere e innocenza Milton suggerisce che l'angelo caduto è sessualmente impotente, essendo stato privato dei piaceri dei sensi propri degli uomini non caduti. Apprendiamo così che si fa all'amore in cielo, ma non all'inferno; il prezzo della lotta contro l'onnipotenza e l'impotenza.

⁶ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, 53.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Sight hateful, sight tormenting! Thus these two
 Imparadised in one another's arms
 The happier Eden, shall enjoy their fill
 Off bliss on bliss, while I to hell am thrust,
 Where neither joy nor love, but fierce desire,
 Among our others torments not the least,
 Still unfulfilled with pain of longing pines;...
 [*Paradise Lost*, IV, vv. 505-511]

Odiosa vista, vista tormentosa!
 paradisiati l'un l'altro fra le braccia, e l'Eden
 fatto da loro più felice, godranno a sazietà
 gioia su gioia, mentre confitto al fondo dell'inferno
 non c'è per me né letizia né amore, soltanto
 un desiderio feroce, che fra gli altri tormenti non è
 l'ultimo,
 e ancora insoddisfatto, doloroso di fitte che mi
 struggono;...

Satana è talmente certo della loro gioia sessuale da anticipare la successiva poesia d'amore, facendo del corpo dell'essere amato un paradiso in sé, – il suo «*happier Eden*» non è lo stesso di quello promesso più tardi ad Adamo (XII 587) – ed usa una parola, «*imparadises*», che doveva trovar posto nel vocabolario dell'amore caduto. Ma a questo punto solo Satana può sentire desiderio senza appagamento, e sotto questo aspetto Milton ci rammenta che Satana è simile agli uomini caduti, rendendo in tal modo attuale il contrasto umano tra l'innocenza e l'esperienza, tra l'amore e le sue contraffazioni. Le «mostruosità d'amore», come le chiama Troilo.⁷

Analizzate le affinità relative allo *status* del diavolo nei due poemi, si può estendere il discorso ai termini dell'eterotopia del femminile miltoniano, che trovano simmetrie e rispecchiamenti nei principali personaggi femminili della *Gerusalemme liberata* tassiana. La tormentata sensibilità di Tasso, le scelte formali e stilistiche, le contingenze storiche in cui l'artista italiano si trovò

⁷ F. KERMODE, *Adamo senza Paradiso*, tr. it., in *Paradise Lost...*, XXIV-XXV.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

fatalmente ad agire fanno sì che le due opere si muovano su un terreno ideologico comune che consente un ampio margine di confronto.

Se in *Paradise Lost* abbiamo una sola eroina sul cui destino viene stigmatizzata la dimensione eterotopica del femminile, nella *Gerusalemme liberata* tre donne si muovono tra gli spazi concettuali descritti dalle categorie foucaultiane.

D'altra parte gli spazi dell'utopia e dell'eterotopia si contendono il territorio femminile dell'epica rinascimentale in genere, come ben spiega Mauro Sarnelli nella sua analisi del mito utopico di Alcina:

In pricipio è Michel Foucault:

Le utopie consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della *fabula*.

[M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 7-8.]

L'isola di Alcina è tutto questo: *fabula* della peregrinazione di un eroe (Ruggero) al quale, in una prospettiva diacronica e non ucronica, è affidato un compito tutt'altro che utopico (le nozze di Bradamante, che nell'alveo ereditato dal Boiardo ne fanno «il ceppo vecchio» della casata estense), ma che sperimenta i territori ed incontra i personaggi dell'utopia, dal cui fascino rimane anzi sedotto e di cui

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

cade vittima, dando vita ad una «*coppia alternativa*», in grado di incrinare temporaneamente la «*coppia del destino*».⁸

Sarnelli ricorre alle note di Fubini per individuare i rapporti di specularità e ribaltamento che legano Alcina e Armida⁹, ma anche Getto enuclea i termini della riformulazione tassiana del *topos* di Circe nella logica dei valori della *Gerusalemme liberata*:

L'elemento magico nell'Ariosto ha l'aspetto di un lieto rabesco, di un giuoco avventuroso. Nel Tasso invece assume un carattere più sofferto e sostiene il peso di una realtà gnoseologica, di una presenza metafisica, di un aldilà delle cose misterioso e inquietante. Di qui l'impressione diversa, già sottolineata dal Momigliano, che producono i maghi del Tasso nel loro tenebroso agire, rispetto ai maghi dell'Ariosto operanti con aerea potenza.¹⁰

In effetti nell'ambito degli equilibri tra «le coppie del destino» nel poema tassiano il territorio dell'utopia non è dominio della maga Armida e dei suoi incantamenti, ma della mite Erminia. La sua è l'immagine rassicurante di donna virtuosa, capace di sopportare silenziosamente il dolore dell'amore negato, e di sublimare il proprio ruolo di amante non corrisposta in quello materno di chi accudisce, cura, consola. I tratti caratterizzanti di Erminia, la sua magia bianca e curativa, il suo *status* di personaggio dimesso la pongono in un rapporto continuo

⁸ M. SARNELLI, *La fabula dell'utopia (e l'utopia della fabula): Alcina e la sua isola, dall'Ariosto al Brusantino*, in *Pellegrinaggi e peregrinazioni. Percorsi di lettura*, a cura di G. Serpillo, Cosenza, Pellegrini, 2011, 287-88.

⁹ «[...] l'episodio ci appare perciò una mirabile avventura, una delle più mirabili del poema, e Alcina null'altro che una immagine stupenda presto dileguata per fare posto ad altre immagini. Ben diversa sarà l'Armida[...] del Tasso, il quale palesemente si rifà a questo episodio ariostesco col suo degli amori di Armida e Rinaldo [...], ma gli darà un carattere drammatico del tutto nuovo» (M. FUBINI, *Alcina*, in A.A. V.V., *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 2005, XI, 37).

¹⁰ G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»...*, 155.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

di dialogo e di specularità con Armida, regina incontrastata dell'eterotopia tassiana, come spiega Getto:

Se la solitudine di Clorinda e di Sofronia è la solitudine della donna guerriera o religiosa che rinuncia all'amore, la solitudine di Erminia e di Armida è invece la solitudine amorosa della donna che ama e non è amata, nel primo caso, e della donna che è amata e finge e scherza con l'amore e dell'amore cadrà vittima, nel secondo caso.

Se l'ossessione tassiana per equilibri e simmetrie non riguarda solo la forma ma anche i contenuti, nel gioco raffinato delle specularità tra le coppie e i personaggi della *Gerusalemme liberata* Erminia costituisce il controcanto di Armida, e questa condizione, automaticamente, le assegna il dominio dello spazio utopico del poema. Armida ed Erminia sono l'erma bifronte del femminile tassiano, e la loro fenomenologia nella logica della *Gerusalemme Liberata* istituisce una forma particolarissima di dialogo sotterraneo sulla virtù femminile della pudicizia, argomento che Tasso affronta in forma argomentativa nel *Discorso della virtù femminile e donnesca*:

Guerreggia l'uomo per acquistare e l'agricoltura esercita e la mercanzia e nella città s'adopra, onde di molte virtù per sì fatte operazioni aveva egli bisogno: ma conserva la donna l'acquistato, onde d'altre virtù, diverse da quelle dell'uomo, ha bisogno: e così la sua virtù s'impiega dentro la casa, come quella dell'uomo fuori si dimostra: ma se la virtù dentro la casa è contenuta, dentro la casa ancora la fama femminile par che debba essere contenuta, la quale se si divulga, non si può divulgare se non o per difetto della donna o per alcuna virtù che non sia sua propria. A ragion, dunque, par che Tucidide quella famosa sentenza pronunciasse, e che contra ragione da Plutarco fosse difesa: e la fama della pudicizia, che è più convenevole

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

alla donna che alcun'altra, non può molto divulgarsi se la virtù della pudicizia, che è quella dalla quale principalmente deriva, ama la ristrettezza e i luoghi privati e solitari, e fugge i teatri e le feste e i pubblici spettacoli, e se si divulga, non può intatta o netta a' posteri o alle lontane nazioni trapassate.¹¹

Alla dimensione privata di Erminia corrisponde la spettacolarità del mondo incantato di Armida, e questo contrappunto scompagina il sistema dei valori ideologici che Sarnelli aveva individuato nella fabula utopica di Alcina.

L'elemento inquietante del giardino di Armida non è però solo legato all'aspetto del diletto letterario che si cela dietro il fascino della rappresentazione, ma piuttosto il ricorso ad un *escamotage* letterario che Tasso aveva sperimentato nell'*Aminta* e nelle *Rime*, il motivo dello specchio, dell'illusione e dell'allusione a una realtà di secondo grado.

Ecco allora che nel poema eroico si insinua, allettante come la bellezza di Armida, l'esperienza letteraria di altri generi, che diventa funzionale alla caratterizzazione dello spettacolo eterotopico :

Dal fianco de l'amante (estranio arnese)
un cristallo pendea lucido e netto.
Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
a i misteri d'Amor ministro eletto.
Con luci ella ridenti, ei con accese,
mirano in vari oggetti un solo oggetto:
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

L'uno di servitù, l'altra d'impero
si gloria, ella in sé stessa ed egli in lei.
– Volgi, dicea, deh volgi; il cavaliero,
a me quegli occhi onde beata bèi;

¹¹ T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Palermo, Sellerio, 1997, 57-58.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero
de le bellezze tue gli incendi miei;
la forma lor, la meraviglia a pieno
più che il cristallo tuo mostra il mio seno.

Deh! poi che sdegni me, com'egli è vago
mirar tu almen potessi il proprio volto;
ché il guardo tuo, ch'altrove non è pago,
gioirebbe felice in sé rivolto.
Non può specchio ritrar sì dolce imago,
né in picciol vetro è un paradiso accolto:
specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle
puoi riguardar le tue sembianze belle. – ¹²

È impossibile non cogliere nel verso «si gloria, ella in sé stessa ed egli in lei» il ribaltamento dell'ordine dell'Eden miltoniano:¹³ nel giardino delle delizie di Armida i termini della gerarchia tra i sessi sovverte l'ordine dell'utopia divina dell'Eden.

Il motivo dello specchio trova sublime modulazione nel sonetto « Dove nessun teatro o loggia ingombra», che coniuga lo spunto galante delle rime erotiche ad una raffinata declinazione pastorale del gesto del rispecchiamento, che avviene, come nel già citato mito di Narciso, sulla limpida superficie delle acque lacustri:

Dove nessun teatro o loggia ingombra
la vista lieta del notturno cielo,
Laura si mostra senza benda o velo
sì come stella suol che nulla adombra.

Ma, quando l'alba poi la notte sgombra
e sveglia l'aura e me, ch'avvampo e 'l cielo,

¹² TASSO, *Gerusalemme Liberata*, in *Opere* a cura di B.T. Sozzi, Torino, U.T.E.T., 1974, II, XVI, 20-22, 490.

¹³ «He for God only, she for God in him» (J. MILTON, *Paradise Lost*..., IV, 299, 166).

e si sparge per l'aria il dolce gelo
e cantan gli augelletti insieme a l'ombra,

le sorge incontra in più serena fronte:
e desta Amor, che ne' bifolci inspira
desio di canto più sonoro e vago.

E se talor si specchia in fiume o 'n fonte
il sol ne l'onde tremolar non mira
sì bella mai la ripercossa imago.¹⁴

Il motivo dell'ultima terzina, caro nel contenuto e nella proposizione ai giochi prismatici della dimensione pastorale dell'*Aminta*, condensa in sé anche le connotazioni di una raffinata poesia erotica di tradizione petrarchesca che si abbandona al fascino del gusto classicheggiante.

Accanto al meraviglioso e raffinato universo della favola pastorale, nei versi si insinua la memoria del sonetto, a sancire insieme alla dolce evasione pastorale lo statuto incerto del contesto nella logica dei valori del poema eroico attraverso un sottile intervento stilistico e di genere.

Non deve essere trascurato, a proposito del confronto tra il giardino di Armida e il paradiso terrestre, come il *topos* del giardino delle delizie venga modulato nelle due opere in maniera simile dal punto di vista delle connotazioni e dei riferimenti letterari, e in modo contrapposto dal punto di vista dell'assegnazione dei valori ideologici di riferimento. Scrive Kermode a proposito della natura complessa dell'Eden miltoniano:

Il giardino d'amore ha una lunga storia e il tema oggi chiamato *locus amoenus* è antico quanto il giardino di Alcinoos nell'*Odissea*.

¹⁴ T. TASSO, *Le rime*, in *Opere di Torquato Tasso...*, II, 18[131], 712.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

L'espressione *locus amoenus* significava per Servio «luogo per fare all'amore», e *amoenus* veniva derivato per falsa analogia da *amor*. Questa tradizione mescolata con quella del paradiso terrestre e modificata dalle invenzioni allegoriche del Medioevo, a volte corrispondeva, a volte era in conflitto con il giardino della Genesi; il giardino poteva essere un genere di ambiente adatto a qualsiasi tipo d'amore, analogamente a quanto avviene per Venere che sovrintende a qualsiasi tipo d'amore e di giardini. A Milton serviva un *paradisus voluptatis*, che tuttavia non fosse un giardino «naturalista», o libertino, né richiamasse «l'amore cortese» – da cui prende adeguate distanze nei versi in IV 744 segg. e in IV 756 segg. Indipendentemente da qualsiasi concetto di slealtà, sofisticazione o addirittura falsa filosofia attribuibile a un Eden immaginario Milton considera l'oggetto in sé e doveva inserirvi un piacere innocente.¹⁵

D'altra parte il giardino è una *vox media* nell'ambito della determinazione dei confini tra utopia ed eterotopia, come spiga Foucault:

Ma forse il più antico esempio di eterotopia è il giardino, creazione millenaria che in Oriente aveva certamente un significato magico. [...] Ora, se si pensa che i tappeti orientali erano inizialmente riproduzioni di giardini – “giardini d'inverno” nel senso stretto del termine – si comprende il valore leggendario dei tappeti volanti, dei tappeti che percorrevano il mondo. Il giardino è un tappeto, nel quale il mondo tutto intero realizza la sua perfezione simbolica, e il tappeto è un giardino che si muove attraverso lo spazio. D'altronde era parco o tappeto quel giardino che descrive il narratore delle Mille e una notte? È chiaro che tutte le bellezze del mondo vengono a raccogliersi in quello specchio. Il giardino, fin dall'antichità più remota, è un luogo di utopia.¹⁶

L'archetipo del giardino può contenere dunque tanto l'utopia divina dell'Eden miltoniano, con le sue cavillose formulazioni della purezza impossibile, quanto «l'illusione che denuncia tutto il resto della realtà come illusione» del canto XVI della *Gerusalemme liberata*. Inoltre il giardino tassiano è il luogo che accoglie e

¹⁵F. KERMODE, *Adamo senza Parardiso*, tr. it., in *Paradise Lost...*, XXI.

¹⁶M. FOUCAULT, *Utopie – Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006, 19-20.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

accatasta le contraddizioni, e che cambia di segno la dimensione della purezza spirituale del *locus amoenus*, ma che al contempo, segretamente, ne conserva perversamente le qualità. Il segnale testuale è dato dal motivo del canto del pappagallo:

Vola fra gli altri un che le piume ha sparte
di color vari ed ha purpureo il rostro;
e lingua snoda in guisa larga, e parte
la voce sí ch'assembra il sermon nostro.
Questi ivi allor continovò con arte
tanta il parlar che fu mirabil mostro.
Tacquero gli altri ad ascoltarlo intenti,
e fermâro i susurri in aria i venti.

– Deh mira egli cantò spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancóra e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è piú bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che desiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

Cosí trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
né perché faccia indietro april ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dí, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando.—¹⁷

Ancora una volta è fondamentale la mediazione letteraria del Marino nel processo di scoperta e sviluppo dello spunto tassiano, come spiega Fortini a proposito del motivo del canto del pappagallo del labirinto di Armida:

¹⁷ TASSO, *Gerusalemme Liberata*, in *Opere...*, I, XVI, 13-15, 488.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

E il canto del pappagallo, questo «mirabil mostro» (XVI, 13,6) che nell'Adone del Marino diventerà il famoso «usignolo canterino», si inserisce nella serie di elogi della rosa che attraversa tutta la letteratura mondiale, assumendo i più diversi e spesso contraddittori valori allegorici fra i quali dominano, ai due estremi, quello spirituale e celeste – la rosa dei beati di Dante – e quello sessuale e carnale.¹⁸

L'eterotopia di Armida però si spinge ben oltre le trame intricate del tappeto persiano e le delizie dei sensi del *locus amoenus*, la Circe tassiana, dopo aver messo in atto la sua sfida all'amore e alla realtà, sfida il linguaggio, scegliendo un registro sfacciatamente cortese, e il suo contrappasso, nella logica del poema, è quello dell'idolatria dell'amore più ancora dell'esito umiliante delle vicende del canto XVI. Come annota Fortini, nell'ultimo canto, arrivata al compimento del suo destino letterario, si abbandona all'amore per Rinaldo e si offre a lui dicendogli: «Ecco l'ancilla tua [...]»¹⁹, e «se si pensa che sono le parole di Maria Vergine all'angelo, bisogna dire che Torquato Tasso i suoi guai con gli inquisitori se li andava proprio a cercare.»²⁰ Ancora una volta Tasso ricorre al genere, anzi alla concorrenza di più generi per connotare la caratterizzazione del motivo letterario.

Il personaggio più vicino nelle sfumature all'Eva miltoniana è senza dubbio Clorinda, la virginale Artemide tassiana, la donna guerriera, l'eroina tragica:

¹⁸ F. FORTINI, *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, 143.

¹⁹ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, in *Opere di Torquato Tasso...*, I, XX, 136, 7, 651.

²⁰ F. FORTINI, *Dialoghi col Tasso...*, 177.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Ma come giunse e vide in quel bel seno,
 opera di sua man l'empia ferita,
 e, quasi in ciel notturno anco sereno,
 senza splendor la faccia scolorita;
 [...].²¹

In quel raffinato paragone che suggella la comparazione tra l'eroina guerriera e la luna troviamo immediatamente il richiamo testuale alle quartine di quel sonetto, «Dove nessun teatro o loggia ingombra», che contiene nelle terzine il richiamo al gesto magico del rispecchiamento di Armida:

Dove nessun teatro o loggia ingombra
 la vista lieta del notturno cielo,
 Laura si mostra senza benda o velo
 sì come stella suol che nulla adombra.

Ma, quando l'alba poi la notte sgombra
 e sveglia l'aura e me, ch'avvampo e 'l celo,
 e si sparge per l'aria il dolce gelo
 e cantan gli augelletti insieme a l'ombra,
 [...].²²

Come se il sonetto, nella sua doppia articolazione, contenesse già in sé, *in nuce*, i caratteri delle due donne, proposti in una sorta di parallelo, quello istituito dalla forma metrica appunto, che sintetizza il rapporto di analogia, ribaltamento, rispecchiamento che caratterizza i due personaggi. Ecco allora questa novella Laura che si mostra «senza benda o velo», alla «vista lieta del notturno cielo», avvolta dal «dolce gelo» mattutino.

²¹ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, in *Opere di Torquato Tasso...*, I, XXII, 81, 410.

²² T. TASSO, *Le rime*, in *Opere di Torquato Tasso...*, II, 18[131], 1-8, 712.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
 Università degli Studi di Sassari

Lunare quanto le donne miltoniane, Clorinda ha la caratteristica fondamentale di sembrare sempre essere quello che non è, e questo gioco di mascheramenti dal sapore shakespeariano è accompagnato da una complessa serie di connotazioni che la accomunano ad Eva. Scrive Fortini a proposito della morte di Clorinda:

Le parole estreme, che sono anche tronche, sono come una mimesi del brivido, chiedono il ritorno di Clorinda nell'ordine della cristianità cui l'aveva destinata la madre e la sua mano è «nuda» (Clorinda cioè non ha il guanto ferrato), ma è «fredda», ossia casta, mentre «caldo» era il fiume di sangue che le era uscito dal petto. I due aggettivi di nudità e di freddezza riprendono un tema che ha accompagnato tutto il personaggio.²³

Ora Eva non è «fredda» perché la misura della sua castità è contenuta nel «calore» totalizzante dell'Eden, ma è «nuda», entrambe condividono una fatale purezza originaria.

Clorinda sembra (e crede di essere) pagana, ma è cristiana; sembra (e crede di essere) un cavaliere, ma è inesorabilmente una donna; sembra (e Tasso crede che sia) un'eroina utopica – e il termine della comparazione è nientemeno che la Vergine Madre del Redentore «colei che viene meno e ha il cuore trafitto (il “pertransivit gladium”))»²⁴ – ma cela un volto perturbante che appartiene ai territori dell'eterotopia.

Il mistero dell'*hybris* di Clorinda si nasconde tra i versi iniziali di quel canto che la vedrà impallidire e denudarsi dell'anima, immobile ed evanescente come la luna nella notte:

²³ F. FORTINI, *Dialoghi col Tasso...*, 119.

²⁴ *Ibidem*.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

[...]

Va seco Argante; e dice ella a sé stessa:

– Ben oggi il re de’ Turchi e ’l buon Argante
fêr meraviglie inusitate e strane,
e vi spezzâr le macchine cristiane.
Io (questo è il sommo pregio onde mi vante)
d’alto rinchiusa oprai l’arme lontane,
sagittaria, no ’l nego, assai felice.
Dunque sol tanto a donna e più non lice?

Quanto me’ fôra in monte od in foresta
a le fêre avventar dardi a quadrella,
ch’ove il maschio valor si manifesta,
mostrami qui tra cavalier donzella!
Ché non riprendo la feminea vesta,
s’io ne son degna, e non mi chiudo in cella? –
Così parla fra sé: pensa e risolve
al fin gran cose e al cavalier si volge [...].²⁵

La colpa di Clorinda non è che la colpa della Eva Miltoniana, il Tasso però, che aveva nei confronti del carattere femminile una particolare sensibilità, ammirava la virtù eroica nelle donne e la concepiva in termini competitivi rispetto a quella maschile, come leggiamo nei *Discorsi della virtù femminile e donnesca*:

Ma perciò che questo non è tempo di trattar sottilmente, dalla natura d’amore alla virtù donnesca ritornando, dico ch’ella nelle donne eroiche è virtù eroica che con la virtù eroica dell’uomo contende, e delle donne dotate di questa virtù non più la pudicizia che la fortezza o che la prudenza è propria. Né alcuna distinzione d’opere e d’uffici fra loro e gli uomini eroici si ritrova, se non forse solamente quelli che alla generazione e alla perpetuità della spezie appartengono, i quali ancora dalle donne eroiche sono in parte negletti e tralasciati.²⁶

²⁵ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, in *Opere di Torquato Tasso...*, I, XII, 2-4, 386-87.

²⁶ T. TASSO, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Palermo, Sellerio, 1997, 67.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Anche se l'ansia della riscrittura della *Conquistata* getta qualche ombra sul presupposto volto utopico di Clorinda nella logica dei valori della *Gerusalemme*, come spiega Di Benedetto nella sua analisi del percorso tassiano *Dalla prima alla seconda «Gerusalemme»*:

Solimano, Argante, Erminia-Nicea, Clorinda seguitano ad essere personaggi presentati con sostanziale – ma non sempre coerente – simpatia; ad Argante è anche attribuita una replica dell'episodio omerico del commosso addio alla moglie e al figlioletto. Però su queste tendenze preesistenti, o proseguenti aspetti della *Liberata*, si sovrappone, o ad esse si affianca, un più rigido, per dir così, manicheismo che dalla divisione ideologica passa a una netta differenziazione nelle connotazioni dei personaggi delle opposte parti.²⁷

Al di là degli umori tassiani rispetto al paganesimo e alla conversione *in limine mortis* di Clorinda, è contenuta *in nuce* alla narrazione quella caratterizzazione specifica che permette di associare la fragile e notturna creatura tassiana alla fatale protagonista della caduta dell'umanità del XXII canto della *Liberata*. Eva e Clorinda non solo condividono l'ambizione di eguagliare l'uomo, ma sono sottoposte entrambe allo stesso tragico contrappasso, che è in fondo una sublime e terribile banalizzazione della questione di genere che le eroine propongono e non risolvono se non in termini di fallimento, caduta, morte, mortalità. La colpa di genere, la sfida di genere, subisce l'oltraggio di una lettura e di una punizione che si risolvono in termini sessuali in senso stretto e in termini di prevaricazione e sottomissione.

²⁷ A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, 228.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Eva sperimenta il desiderio, come Adamo, ma a lei sola è riservato un certo destino della sentenza del libro X:

“Thy sorrow I will greatly multiply
By the conception; children thou shalt bring
In sorrow forth, and to thy husband’s will
Thine shall submit, he over thee shall rule”²⁸

D’altra parte anche l’entusiastica disposizione verso l’eroismo femminile mostrata da Tasso – decisamente più progressista in merito alla problematica femminile rispetto al poeta puritano inglese, per lo meno nei presupposti teorici – si infrange contro quegli uffici «che alla generazione e alla perpetuità della spezie appartengono, i quali ancora dalle donne eroiche sono in parte negletti e tralasciati.»

Il destino di Clorinda invece ha dei risvolti più complessi e si fonda su una commistione di elementi connotativi e simbolici che attingono ad un oscuro magma psicoanalitico e che sono modulati attraverso un raffinato gioco di smascheramento della donna-cavaliere, come spiega ancora Fortini :

Anche se la doppia natura ha questa figurazione, la sua equivocità sembra così aperta che forse si dovrebbe dire che i due ordini, quello della narrazione e quello dell’allusione, non si mascherano fra loro ma si rimandano e si rispecchiano. L’ordine della narrazione – e l’ordine dell’allusione – violenza erotica, contatto fisico, nudità, sangue, sadismo – non si mascherano, ma si rimandano, si rispecchiano in una

²⁸ «[...] “Quando concepirai, il tuo dolore | sarà da me accresciuto grandemente; i tuoi figli | saranno generati con dolore, e dovrai sottomettere | la tua volontà a quella di tuo marito che avrà su di te | dominio” » (J. MILTON, *Paradise Lost*, Milano, Mondadori, 2009, X, 93-96, 454-55).

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

zona di identità fra sapere e non sapere. Hai una sorta di accettazione di tutti i segni, quelli consci e quelli preconsoci o occulti. È una grande cerimonia dell'omicidio rituale [...].²⁹

«L'omicidio rituale» si consuma attraverso la violazione della virgine attitudine guerriera di Clorinda, descritta dal groviglio inquietante di immagini cariche di sacralità e di allusività sessuale. Così come Eva sperimenta un piacere impossibile Clorinda, nel gioco di parallelismi e antitesi che lega *La Gerusalemme liberata* a *Paradise Lost*, conosce appena prima di morire il paradosso di una sessualità impossibile, e se il destino della 'donna paradisiata' miltoniana sarà di essere privata di quel piacere, la nemesi dell'algida arciera tassiana sarà avere l'esperienza di quel mortale «calore» che si oppone al «dolce gelo» che è dell'eroina cifra caratterizzante:

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta,
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen in punta,
che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi e 'l piè le manca egro e languente.³⁰

L'aspetto più inquietante di Clorinda rispetto alle due polarità contrapposte dei femminini tassiani è la sua dimensione chiaroscurale, sempre in bilico tra i due mondi: il profilo della sventurata eroina della *Liberata* sintetizza la tensione

²⁹ F. FORTINI, *Dialoghi col Tasso...*, 120.

³⁰ T. TASSO, *Gerusalemme Liberata...*, XII, 64, 405.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
Università degli Studi di Sassari

tassiana per la ricerca della rappresentazione di una irriducibilità del reale che è manichea nei suoi presupposti.

Eva e Clorinda condividono con il Satana miltoniano, attraverso la mediazione letteraria di Tasso e di Marino, l'inquietudine di un territorio eterotopico che non è contenuto entro confini gnoseologici precisi e moralmente codificati in senso assoluto. Entrambe portano il marchio mostruoso di un'eterotopia dilagante, che insinua i valori utopici, li contesta e li incrina nella misura in cui in essi non si risolve e dunque ne carica di ambiguità il segno.

La statura eroica del Satana di *Paradise Lost* trova la propria grandezza nella misura tragica dei personaggi shakespeariani, che mettono in scena lo spettacolo dello sgomento senza catarsi. Questo sgomento, come un contagio perverso, si proietta e si stigmatizza nel corpo femminile, nella sua «spietata topia», e nella contraddizione irriducibile della sua eterotopia rispetto all'utopia maschile.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Appendice

I Sonetti italiani

II

Donna leggiadra, il cui bel nome honora
L'herbosa val di Rheno, e il nobil varco,
Ben è colui d'ogni valore scarco
Qual tuo spirto gentil non innamora,

Che dolcemente mostrasi di fuora
De' suoi atti soavi giamai parco,
E i don', che son d'amor saette ed arco,
Là onde l'alta tua virtù s'infiora.

Quando tu vaga parli, o lieta canti
Che mover possa duro alpestre legno,
Guardi ciascun a gli occhi ed a gli orecchi

L'entrata, chi di te si truova indegno;
Gratia sola di sù gli vaglia, inanti
Che'l disio amoroso al cuor s'invecchi.

III

Qual in colle aspro, a l'imbrunir di sera
L'avezza giovinetta pastorella
Va bagnando l'herbetta strana e bella
Che mal si spande a disusata spera

Fuor di sua natia alma primavera,
Così Amor meco insù la lingua snella
Desta il fior novo di strania favella,
Mentre io di te, vezzosamente altera,

Canto, dal mio buon popol non inteso,
E'l bel Tamigi cangio col bel Arno
Amor lo volse, ed io a l'altrui peso

Seppi ch' Amor cosa mai volse indarno.
Deh! foss' il mio cuor lento e'l duro seno
A chi pianta dal ciel sì buon terreno.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Canzone

Ridonsi donne e giovani amorosi
 M'accostandosi attorno, e: Perche scrivi,
 Perche tu scrivi in lingua ignota e strana
 Verseggiando d'amor, e come t'osi ?
 Dinne, se la tua speme sia mai vana,
 E de' pensieri lo miglior t' arrivi.
 Così mi van burlando. Altri rivi
 Altri lidi t' aspettan, ed altre onde
 Nelle cui verdi sponde
 Spuntati ad hor ad hor a la tua chioma
 L'immortal guiderdon d'eterne frondi:
 Perche alle spalle tue soverchia soma?

Canzon dirotti, e tu per me rispondi:
 Dice mia Donna, e'l suo dir, è il mio cuore
 Questa è lingua di cui si vanta Amore.

IV

Diodati, e te' l dirò con maraviglia,
 Quel ritroso io ch' amor spreggiar soléa
 E de' suoi lacci spesso mi ridéa
 Già caddi, ov'huom dabben talhor s'impiglia.

Nè treccie d'oro, nè guancia vermiglia
 M' abbaglian sì, ma sotto nova idea
 Pellegrina bellezza che'l cuor bea,
 Portamenti alti honesti, e nelle ciglia

Quel sereno fulgor d'amabil nero,
 Parole adorne di lingua più d'una,
 E'l cantar che di mezzo l'hemispero

Traviar ben può la faticosa Luna;
 E degli occhi suoi avventa sì gran fuoco
 Che l'incerar gli orecchi mi fia poco.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
 Università degli Studi di Sassari

V

Per certo i bei vostr'occhi, Donna mia,
 Esser non può che non sian lo mio sole,
 Sì mi percuoton forte, come ei suole
 Per l'arene di Libia chi s'invia;

Mentre un caldo vapor (nè senti' pria)
 Da quel lato si spinge ove mi duole,
 Che forse amanti nelle lor parole

Chiaman sospir; io non so che si sia:
 Parte rinchiusa, e turbida si cela
 Scossomi il petto, e poi n'uscendo poco
 Quivi d'attorno o s'agghiaccia, o s'ingiela;

Ma quanto a gli occhi giunge a trovar loco
 Tutte le notti a me suol far piovose
 Finchè mia Alba rivien colma di rose.

VI

Giovane piano, e semplicetto amante,
 Poi che fuggir me stesso in dubbio sono,
 Madonna, a voi del mio cuor l'humil dono
 Farò divoto; io certo a prove tante

L'hebbi fedele, intrepido, costante,
 Di pensieri leggiadro, accorto, e buono;
 Quando rugge il gran mondo, e scocca il tuono,
 S'arma di se, e d' intero diamante,

Tanto del forse, e d'invidia sicuro,
 Di timori, e speranze al popol use
 Quanto d'ingegno, e d'alto valor vago,

E di cetra sonora, e delle Muse;
 Sol troverete in tal parte men duro
 Ove Amor mise l'insanabil ago.

Eleonora R. J. Aimò

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compareate
 Università degli Studi di Sassari

Abstract

Milton's Italian sonnets, an important indication of the status of Italian literature in Europe at the time, are not only an erudite exercise of occasional poetry.

An in-depth analysis of their linguistic and stylistic patterns shows that this youthful experience represents a crucial moment in Milton's elaboration of his poetical language. Milton complies with Petrarchan tradition in terms of style and imagery through Bembo's recommendations and Della Casa's and Tasso's stylistic practice. Tasso's magnificent classical diction is fully acquired by the English poet and coherently applied to his own work in Italian.

Eleonora R. J. Aimo

“e'l cantar che di mezzo l'hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Bibliografia

TESTI

John Milton

Areopagitica, a cura di M. Gatti e H. Gatti, Milano, Rusconi, 1998.

Ode alla natività, Ad un concerto sacro, Allegro, Penseroso, Arcadi, Como, Licida, a cura di C. Izzo, Firenze, Sansoni, 1974.

Paradiso Perduto, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori, 2009.

Poemata. Poesie latine, greche, italiane, a cura di G. Maselli, Bari, Palomar, 1998.

Political Writings, a cura di M. Dzelzainis, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Prose Writings, London-New York, Paperback, 1974.

Sansone agonista, Sonetti, a cura di C. Izzo, Firenze, Sansoni, 1974.

Honigmann, Ernst Anselm Joachim, *Milton's Sonnets*, London-Melburne-Toronto-New York, Macmillan-St Martin's Press, 1966.

Torquato Tasso

Discorso della virtù femminile e donnesca, Palermo, Sellerio, 1997.

Il mondo creato, a cura di P. Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

Opere, a cura di B. T. Sozzi, Torino, U.T.E.T., 1974.

Poesie, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Torino, Ricciardi, 1952.

Prose diverse di Torquato Tasso, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1857.

Prose, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Lirica italiana

Dante, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1996.

Dolce, Lodovico, *Rime di diversi et eccellenti autori. Raccolte da i libri da noi altre volte impressi, tra le quali se ne leggono molte non piu vedute, di nuouo ricorrette e ristampate*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1556.

Della Casa, Giovanni, *Poesie e prose scelte*, Venezia, Girolamo Tasso, 1844.

Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

FONTI

Corti, Claudia, *Il Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

De Rougemont, Denis, *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea*, Milano, Bur, 1977.

Fuller, John, *The Sonnet*, London, Methuen & Co., 1978.

Johnson, Samuel, *Lives of English Poets. A selection, London-Melbourne, Everyman's Library*, 1986.

Levin, Phillis, *The Penguin Book of the Sonnet: 500 Years of a Classic Tradition in English*, New York, Penguin, 2001.

Praz, Mario, *Bellezza e bizzarria*, Milano, Mondadori, 1960.

Praz, Mario, *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi*, Roma, Tumminelli, 1942

Praz, Mario, *Storia della Letteratura Inglese*, Firenze, Sansoni, 2000.

Spiller, Michael R.G., *The Development of the Sonnet: an Introduction*, London-New York, Routledge, 1992.

Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions, a cura di M.A. Di Cesare, Binghamton-New York, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, 1991.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Italiano: lingua di cultura europea (atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena: Weimar, 11-13 aprile 1996), a cura di H. Stammerjoham, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997.

Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone (atti del Convegno: Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina, Congedo editore, 1999.

Storia della letteratura inglese, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2000.

Storia della Letteratura Italiana, a cura di E. Malato, Roma, Salerno editrice, 2002.

STUDI CRITICI

John Milton

Bouchard, Donald F., *Milton. A Structural Reading*, London, Edward Arnold, 1974.

Corns, Thomas N., *Milton's Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.

Eliot, Thomas Stearns, *Sulla poesia e sui poeti*, tr. it., Milano, Bompiani, 1960.

Frye, Northrop, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1973.

Leavis, . Frank Raymond, *The Common Pursuit*, London, Penguin, 1978.

Low, Anthony, *The Reinvention of Love. Poetry, politics and culture from Sidney to Milton*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Marcus, Leah S., *Unediting Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, London-New York, Routledge, 1996.

Nuttall, Anthony David, *Overheard by God. Fiction and Prayer in Herbert, Milton, Dante and St. John*, London-New York, Methuen, 1980.

Praz, Mario, *La carne , la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze,

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Sansoni, 1966.

Prince, Frank Templeton, *The Italian Element in Milton's Verse*, Oxford, At the Clarendon, 1954.

Tedeschi, Mario, *La libertà religiosa nel pensiero di John Milton: gli scritti antiprelatizi*, Torino, Giappichelli, 2004.

Milton. Paradise Lost. A Collection of Critical Essays, a cura di L. Martz, Cambridge, Prentice-Hall, 1966.

The Pelican Guide to English Literature. From Donne to Marvell, a cura di B. Ford, London, Penguin, 1976.

Renaissance Genres, a cura di B. K. Lewalski, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press, 1986.

Tra Shakespeare e Milton, a cura di M. Melchionda, Padova, Unipress, 1997.

The Cambridge Companion to Milton, a cura di D. Danileson, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Torquato Tasso

Caretti, Lanfranco, Ariosto e Tasso, Torino, Einaudi, 2001.

Corsaro, Antonio, Percorsi d'incredulità. Religione, amore, natura nel primo Tasso, Roma, Salerno editrice, 2003.

Di Benedetto, Arnaldo, Con e intorno a Torquato Tasso, Napoli, Liguori, 1996.

Fortini, Franco, Dialoghi col Tasso, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Getto, Giovanni, Nel mondo della «Gerusalemme», Roma, Bonacci, 1977.

Italian Influences and Irish Outcasts: Essays on Torquato Tasso and Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe and Beyond (proceedings of a colloquium on Torquato Tasso, Sassari: 30th- 31th March 2005, and one on Aspects of the Renaissance in Ireland, Europe and Beyond, Magee: 19th May 2006), a cura di T. M. Barr, Coleraine, University of Ulster, 2009.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari

Petrarchismo

Afrìbio, Andrea, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

Praz, Mario, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e sul barocco*, Milano, Mondadori, 1975.

Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2006.

Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, a cura di L. Chines, I, Roma, Bulzoni, 2006.

Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, II, Roma, Bulzoni, 2006.

Petrarca. Canoni, esemplarità, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2006

Giovanni Della Casa, ecclesiastico e scrittore (atti del Convegno: Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

STRUMENTI

Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino, 1983, X.

Murry, John Middleton, *Shakespeare*, tr. it., Torino, Einaudi, 1953.

Simpson, A.J., Weiner, E.S.C., *The Oxford English Dictionary. Second Edition*, Oxford, Clarendon, 1989.

Enciclopedia Dantesca, Roma, Treccani, 1976.

Eteroglossia e plurilinguismo letterario. I. L'italiano in Europa (atti dell XXI Convegno interuniversitario: Bressanone, 2-4 luglio 1993), a cura di F. Brugnolo e Vincenzo Orioless, Roma, Il calamo, 2002.

Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura (atti dell XXVIII Convegno interuniversitario: Bressanone, 6-9 luglio 2000), a cura di F. Brugnolo e V. Orioless, Roma, Il calamo, 2002.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature, Milano, Bompiani, 2005.

ALTRE OPERE

Pellegrinaggi e peregrinazioni. Percorsi di lettura, a cura di G. Serpillo, Cosenza, Pellegrini, 2011.

Barthes, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it., Torino, Einaudi, 1979

Bloom, Harold, *Il canone occidentale: i libri e le scuole delle ere*, tr. it., Milano, Bompiani, 1996

Eliot, Thomas Stearns, *Il bosco sacro: saggi sulla poesia e la critica*, tr. it., Milano, Bompiani, 1981

Foucault, Michel, *Utopie – Eterotopie*, tr. it., Napoli, Cronopio, 2006

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di A. Barchiesi e G. Rosati, Milano, Mondadori, 2007

Virgilio, *Bucoliche*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1999.

RIVISTE E PERIODICI

Baldi, Sergio, *Poesie italiane di Milton*, in «Studi secenteschi», 7 (1966), pp. 103-115.

Carey, John, *The Date of Milton's Italian Poems*, in «The Review of English Studies», 14, 56 (November 1963), pp. 383-86.

Hale, John K., *The Audiences of Milton's Italian Verse*, in «Renaissance Studies», 8, 1 (March 1994), pp. 76-88.

Morse, C.J., *The dating of Milton's Sonnet XIX*, in «Times Literary Supplement», 15 September 1961, p. 620.

Prince, Frank Templeton, *Milton e Tasso*, in «Rivista di letterature ,oderne e comparate», 13, 1-2 (giugno 1960), pp.53-60.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete
Università degli Studi di Sassari

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare i Prof. Furio e Stefano Brugnolo, che mi hanno consentito di avere accesso al patrimonio librario dell'Università di Padova, il Prof. Mauro Sarnelli, per la sua cortesia e i suoi preziosi suggerimenti bibliografici in merito al fenomeno del petrarchismo, la Dot. Loredana Salis per il sostegno e il dialogo costante che mi ha offerto in tutto l'arco del mio percorso universitario, tutti i bibliotecari, e in particolare le Dot. Mariuccia Falchi e Marilina Pais, che oltre ad offrire sempre esempi di gentilezza e professionalità, hanno addolcito i momenti di difficoltà generati dai lavori di riorganizzazione della Biblioteca di Lettere e Lingue.

Ringrazio inoltre mia madre e mia zia, che mi hanno sostenuto e incoraggiato incondizionatamente nel corso di questi quattro anni, Gavino, per il supporto quotidiano, la paziente sopportazione e il senso di estraneità rispetto a certe utopie, Tiziana, per le nostre conversazioni foucaultiane, Rwo, che nei momenti della mia massima disperazione ha lasciato le sue tele o è scesa dal trabatello e ha risposto al telefono, Alessandro per il sostegno spirituale e l'assistenza informatica, tutti gli amici e tutti quelli che mi hanno accompagnato in questa impresa.

Eleonora R. J. Aimo

“e’l cantar che di mezzo l’hemispero | traviar ben può la faticosa luna”.

I Sonetti italiani di John Milton

Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Compare
Università degli Studi di Sassari